DAS KUNSTWERK

I. JAHR DOPPELHEFT 10/11 1946/47

WOLDEMAR · KLEIN · VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

DOPPELHEFT 10/11

Texte

Hans Carossa: Gedicht 2
Eckardt Peterich: Erinnerung an Athen . . . . . 4—8
L. E. Reindl: Schlafender Endymion 11
Josef Mühlberger: Der Wagenlenker von Delphi . . . . . 13—14
Josef Fink: Altgriechische Votivkunst . . . . . 16—19
Über die Schönheit 20
Marie Luise Kaschnitz: Rom . . . . . 22—26
Guido Kaschnitz-Weinberg: Ägyptische und griechische Plastik . . . . . 31—38
Alfred v. Martin: Jacob Burckhardt und die Idee des Schönen . . . . . 43—50
Jacob Burckhardt: Raffaelo . . . . . 52—54
P. O. Rave: Im Bergwerk zu Merkers . . . . . 56—58
E. G. Troche: Peter Flötner . . . . . 59—61
Charles Baudelaire: Die Schönheit 62
Arthur Brunk: Albert Marquet 64
Entwurf für ein Theater (Otto Ernst Schweizer) 66
Kunst in Büchern und Bücher über Kunst 71
Personalien 72
Max I. Friedländer zum 80. Geburtstag 73
Aus dem Notizbuch der Redaktion 73
Ausstellungskalender — Nachtrag 74

Bilder

Umschlag: Photo G. Mathéy: „Stürmende" (Delphi, Torso vom Schatzhaus der Athener.) Rückseite: Holzschnitt von Gerhard Marcks.

Auf der Akropolis (Photo List) S. 1. — Holzschnitt von Stolzer S. 2. — Säulentrommeln (Photo List) S. 3. — G. Mathéy: Landschaft vor Athen S. 4. — Ionisches Kapitell S. 6. — Propyläen S. 6. — Olympieion, Tempel des Zeus S. 7 (alle 3 Bilder von Photo Marburg). — Kopie nach dem Diskosträger des Polyklet (Farbtafel) S. 9. — Die Knöchelspielerinnen S. 10. — E. Frank: Bukolische Szene S. 11. — Der Wagenlenker von Delphi S. 12. — Blick auf Delphi (Photo G. Mathéy) S. 15. — Attische Lekythos „Begegnung am Grabe" S. 16. — Arkadische Hirtenstatuette archaischen Stils S. 18. — Böotische Terrakotta hellenistischen Stils S. 19. — Karl Rössing: Traum von Rom, Holzschnitt S. 21. — O. Nerlinger: 2 Zeichnungen: Tiberinsel S. 24 und Tivoli S. 25. — Bilder aus dem Vatikan (Photos Heddenhausen-Posse) S. 27—30. — Relief aus dem Totentempel des Niuserre S. 32. — Attische Grabstele der Hegeso S. 33. — Relief des Sechemka in Gise S. 35. — Relief aus Felsentempel von Abu-Simbel S. 36. — Relief vom Grabmal des Königs Mausolos S. 37. — R. Daudert: Junges Mädchen S. 39. — L. Bernini: Tritonenbrunnen in Rom S. 40. — Pompeji, Tempel des Apoll S. 41. — Toni Stadler: Frauenkopf S. 42. — Gerhard Marcks: Holzschnitt S. 51. — Raffaelo: Selbstbildnis mit Bramante (Farbtafel) S. 53, Muse aus dem Parnaß (Farbtafel) S. 55. — Peter Flötner: Plakette S. 59, Zeichnung S. 61. — P. A. Grieshaber: Zeichnung S. 62. — Einar Forseth: Die Schönheit (Mosaik) S. 63. — Albert Marquet: Zeichnung S. 64, Bild aus Hamburg S. 65. — Otto Ernst Schweizer: Entwurf für ein Theater S. 67—70.

VERLAG WOLDEMAR KLEIN . BADEN-BADEN

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden vom 26. 3. 46
Lizenz Nr. 170 DGAA/INF/PR.

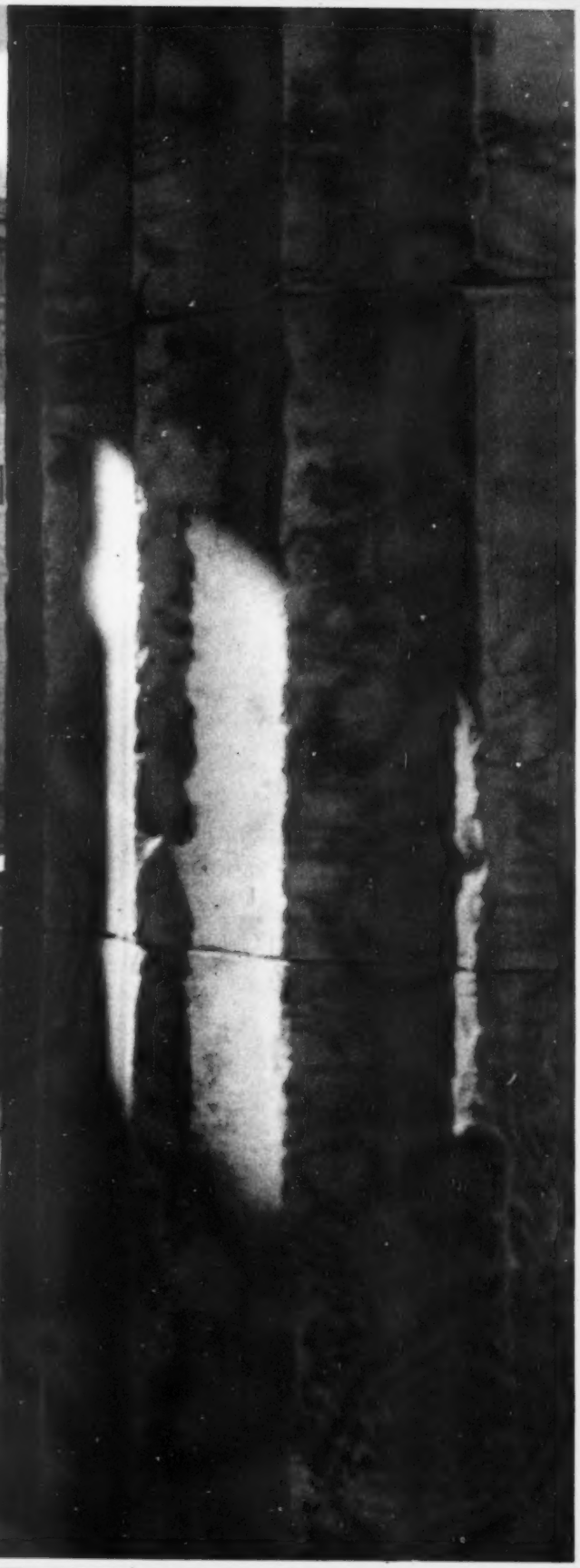
DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

1. JAHR DOPPELHEFT 10/11 1946/1947

Auf der Akropolis (Photo List)



REICH VERSTREUTE TEMPELTRÜMMER
GLÜHEN GELB IM SONNENBRAND.
GINSTERBÜSCHE ZWISCHEN SÄULEN
ZIEHEN GOLD AUS HEISSEM SAND.

EDLE SCHMETTERLINGE ZIEREN
MARMORHAUPT UND MARMORSCHOSS.
IN DES GOTTES ACHSELHÖHLE
WUCHERT BLÜHEND GRÜNES MOOS.

EINE SILBERGRAUE SCHLANGE
LIEGT ZERBROCHEN STARR IM STAUB.
KINDER KNIEN ZU IHR NIEDER,
DECKEN SIE MIT WALNUSSLAUB.

UND SCHON STEIGEN AUS DEM BODEN
HARTE KÄFER SCHARENWEIS,
TOTEN LEIB ZURÜCKZUTRAGEN
IN DER WESEN HEISSEN KREIS...

HANS CAROSSA

SAULENTROMMELN (PHOTO LIST)

G. MATHÉY VOR ATHEN

ERINNERUNG AN ATHEN

Wem Athen in den Sinn kommt, dem erscheint die Akropolis wie ein Gestirn über lichtem, doch dichtem Gewölk. Leuchtend stehen auf dem kaltbläulichen Altare des Burgfelsens die säulenumstrahlten Tempel; unbestimmt, ungegliedert verfließt die Millionensiedlung in der attischen Ebene.

Fast alles an ihr ist neu. Von den Behausungen der Athener des Altertums sind kaum ein paar Mäuerchen ausgegraben worden: meist so ärmliches Bruchsteinwerk, daß wir daraus nur lernen, wie jene Zeit, die doch für die Ewigkeit bauen konnte, für vergängliche Menschen auch vergängliche Wohnungen gebaut hat.

Von dem türkischen Holzstädtchen Athen mit seinen bunten Balkonen, die eher nach Tirol gehören als an das in den Stein so verliebte Mittelmeergebiet — und ihre Heimat sind ja auch innerasiatische Bergländer —, erhielten sich nur ein paar stille, langsam sich verzehrende Gäßchen. Selbst das klassizistische Athen, unter dem Bayernprinzen Otto im gleichen bürgerlich-griechischen Stil erbaut wie das an der Isar, ist von der heutigen Großstadt immer mehr verschluckt, sein rechtwinkeliger Aufriß aufgelöst worden. Immerhin zeigte die griechische Hauptstadt um 1920 gegen die umliegende Landschaft hin noch eine deutliche Grenze.

Als aber die Griechen 1922 in Kleinasien von Kemal Atätürk furchtbar geschlagen wurden und dadurch Abertausende, der uralten Heimat beraubt, am griechischen Ufer landeten und vor allem in und um Athen, das den Entwurzelten die besten Lebensmöglichkeiten zu bieten schien, in unzählbaren Zufalls- und Behelfsbauten nisteten, die inzwischen — um ein abscheuliches, doch treffendes neudeutsches Wort zu brauchen — fast alle zu „Dauerbehelfsheimen" geworden sind, in jenem Unheilsjahr der griechischen Geschichte hat Athen jede bestimmte Gestalt verloren und sich in seine Ebene verströmt, wie ein sonst von deutlich gezeichneten Ufern umrissener See beim Steigen seines Spiegels über diese Ufer tritt, so daß seine Wasser über Wiesen und durch Wälder hinspülen, während zugleich Gräser, Büsche, Bäume in den See hineinzuwandern scheinen; denn wie Athen in sein Umland verfließt, so greift dies Umland nach Athen hinein; und wer nun von einer der beherrschenden Höhen, der Burg oder dem Lykabettos, auf die Stadt herabschaut, dem prägt sich die seltsam schöne Vermischung von Häusern und Halden, von Straßen und Feldern, von kargen Gärten und kargem Dornbuschwald in den Sinn.

Es ist aber an all dem Neuen, Zufälligen und Formlosen doch mehr Anziehendes als Abstoßendes und zumindest so viel Liebenswertes, daß man die neue Stadt, wenn man sie nur genügend kennt, nie als eine Beleidigung ihres unvergleichlichen Tempelberges empfindet. Denn wenn Athen, das der Welt so dauernde Formgesetze gegeben, selbst so formlos ist, so ist doch die Landschaft, in der es liegt, ganz klar gebaut, so klar wie der Tempelberg in ihrer Mitte. Wie auf der Akropolis vier Säulenbauten in einem unregelmäßigen Rechteck beieinander stehen, nämlich Parthenon, Erechtheion, Propyläen und Niketempelchen, umstehen vier Berge Athen und seine Burg: riesenhaft, ein einziger Block, durch Nähe und eindeutige Gestalt beherrschend der Hymettos; leichter und lichter, von seinem Marmor durchschimmert, gegen den Gipfel hin lustig geschwungen der Pentelikon; ferner, feierlich, fest gelagert, dunkel und dicht bewaldet der Párnes; klein, hell, langgestreckt und zart gegliedert der Aigialos. Es hat einmal ein deutscher Dichter, Theodor Däubler, gemeint, die Athener hätten ihre Tempel ihren Bergen nachgebaut, und es ist manches Verlokkende an dem Gedanken, aber man darf wohl nicht weitergehen, als daß man sagt, es schwinge etwas von der Linienführung der attischen Berge in den athenischen Tempeln nach. In einem weit festeren Verhältnis nämlich als zum Gebirge stehen diese Tempel zum Meer und zum Himmel, vor allem aber zum Licht aller Stunden und aller Jahreszeiten, was wohl keiner verkennen wird, der sie je gesehen hat, und was doch keiner je in Worte fassen konnte. Doch die formlose Stadt empfängt vom umgrenzenden Gebirge eine Form, die sie jener Tempelklarheit nicht unwürdig macht; und wer sie gut kennt, der atmet in ihr etwas, was er deutlich als das Athenische der großen Zeit empfindet.

Denn Athen ist noch heute die Stadt seiner Götter, nicht seiner Menschen.

Es stehen allerdings da und dort für Menschen bestimmte Bauten, die den Blick auf sich ziehen: etwas, was es im klassischen Athen kaum gab. Da ist das schöne, ganz und im besten Sinne münchnerische Schloß mit seiner feingegliederten Säulenvorhalle. Da sind die etwas zu ausladenden, nicht mehr ganz rein nachempfundenen Säulen- und Marmorbauten aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhundert: Universität, Akademie, Bibliothek. Auch einige durchaus moderne Wohnblöcke sind da, kalkig oder gläsern, und fügen sich schön unter die weiße attische Sonne und zwischen den Marmor der Klassizisten, wie ja überhaupt vieles von der neuesten Baukunst — vielleicht durch den Spanier Picasso vermittelt? — mediterran wirkt. Aber all diese Bauten stecken wie Kristalle im amorphen Gestein der gestaltlosen Stadt: dieser so großen, und doch, abgesehen von einigen wenigen Kleinparis-Träumen, wie sie im neunzehnten Jahrhundert die halbe Welt und vor allem der Balkan geträumt haben, so bescheidenen Stadt, die sich selbst wie ein heller Teppich unter den Felsaltar breitet, auf dem sie ihren Göttern dient. Durch diese seine Bescheidenheit kann man Athen so sehr liebgewinnen. Und bescheiden sind auch seine Bewohner, überhaupt die heutigen Griechen. (Die guten Griechen. Aber sollte man nicht immer von den Guten reden, wenn man von einem Volk redet?) Sie lieben ihre Stadt, und sie lieben ihr Land so heiß wie nur irgend Menschen ihre Heimat lieben können, aber sie sind voller Bewunderung für andere Völker, ja voll Staunen und Ehrfurcht, vor allem vor den großen Kulturnationen des Westens, und ferner von der geistigen Pest unseres Zeitalters, dem Nationalismus, und darum ferner vom Hochmut, jenem Urquell alles

Giftes, als alle anderen Völker, die ich ein wenig näher kennengelernt habe. Vielleicht sind sie in Gedanken an ihre großen Vorfahren so geworden. Sie wissen, daß sie mit denen nicht wetteifern können; sind stolz auf sie und werden doch bescheiden, wenn sie sich an ihnen messen. Zu einer Bewegung, wie es in Italien die futuristisch-faschistische gegen die Museen war — „dinamite per i musei!" schrie F. T. Marinetti —, den Museen, von denen man die Gegenwart erdrosselt meinte, zu einem solchen Krampf ist es bei den Griechen nie gekommen. Nur gegen den Klassizismus haben sie sich manchmal gewehrt, den ihnen die Philhellenen aufdrängen wollten. Ihre Dichter ziehen die Volkssprache mit den albanesischen, türkischen und slawischen Einbrocken der „Gereinigten", der halb künstlichen Schriftsprache vor, die nach der Befreiung des Landes propagiert wurde (und die heute fast wieder tot ist), doch gegen die alte Größe hat man sich nie aufgelehnt, immer b e w u ß t im Schatten der großen Alten gelebt. Es gibt aber nichts, was Menschen wie Völkern so viel Glück bringt, wie solch „holdes Bescheiden". Die heutigen Griechen sind ein glückliches Volk, soweit Menschen glücklich sein dürfen, während ihr gewaltigen Ahnen, die sich nur am Größten genug taten, schwer am Unglück ihrer Größe gelitten haben, wie wir seit Jakob Burckhardt immer deutlicher erkennen. Die Neugriechen lieben nämlich den Schatten, den ihre Vergangenheit wirft, sie ruhen aus in ihm und sie l e b e n, wozu wir andern, die wir uns und unsern Völkern noch Zukunft versprechen, fast gar nicht kommen; sie genießen ihr Leben, auch wenn es seit ihrer Befreiung aus der osmanischen Barbarei immer wieder von dummen, verbrecherischen Kriegen und albernem Parteihader gestört wurde. Und ihre Hauptstadt, seit dem ionischen Unheil eine Millionenstadt, genießt sich selbst in einer gemäßigten Geschäftigkeit, die selten Selbstzweck wird, die immer bereit scheint, still zu stehn und auch wundervoll stille stehn kann in der Glut der Mittagssonne, wenn in den panverschreckten Straßen selbst die Trambahn traumzuwandeln scheint oder wenn unter dem Monde glühender Sommernächte Abertausende, aus den unerträglich heißen Häusern gejagt, ohne Lärm umschwärmen, wie Glühwürmchen. Es sind nämlich auch die modernen Athener darin echte Griechen, daß sie das Leisesein und das Maßhalten verstehen. Und weil sie durch dies Seelische und Geistige zu ihren großen Vorfahren gehören, ganz selbstverständlich zu ihnen ge-

BILD SEITE 6 OBEN: JONISCHES KAPITELL · UNTEN: PROPYLÄEN · SEITE 7: OLYMPIEION

hören, fühlen sie sich von deren Größe gar nicht erdrückt, stehn sie so vertraut mit ihnen, wie etwa ein Kind mit seinem weltberühmten Vater stehen kann. Und so steht denn auch diese neugriechische Stadt zu den ewigen Tempeln über ihr.

Davon können wir lernen. Wir erleben ja eine neue Liebe zu jenen Tempeln und zu denen, die sie bauten. Diese Liebe ist mit Ehrfurcht gepaart — und wie könnte das anders sein? Aber muß sie sich darum wirklich so gespreizt geben, wie sie sich vielfach gibt, so, daß man „Mythos" am liebsten schon wieder mit „u" schriebe, obwohl das nicht schön ist, und statt Eros Amor sagte wie früher: so sehr hat man, zumindest in unsern Landen, diese neue Liebe mit jenem Pathos überladen, das der klassische Poet unseres „Jugendstils" liebte. Die Griechen aber haben die Natur vor allem auch im M e n s c h e n geliebt und sind allem Gespreizten so abhold gewesen, daß man sie nicht gründlicher verkennen kann, als wenn man sie pathetisiert. Damit vergreift man sich zumindest ebenso gründlich an ihnen, als wenn man sie, etwa im Sinne von Wilamowitz' Dramen-Übersetzungen, banalisiert; und gerade für uns, für die ein Mythos tödliche Gefahr werden kann und die wir vom Irrationalen immer stärker bedroht werden als vom Rationalen, von der Verunklärung mehr als von der Aufklärung, ist dieses Mythenpathos gefährlicher als allzuviel Intimität mit „Schwager Kronos". Und darum können wir bei den Athenern in die Schule gehn, die so selbstverständlich — o heilige Selbstverständlichkeit! — und so herzenseinfach — o sancta simplicitas! — neben dieser Größe ihrer Ahnen herleben und doch dem Altertum nie und nirgends die ihm geschuldete Ehrfurcht schuldig bleiben. Schinkel, der ein edler Mann und ein kluger Künstler war, wollte die Akropolis in eine bayrische Königsburg umbauen. Aber die Grie-

chen, die damals kaum aus ihrer Rajahzeit erwacht waren, haben nichts von diesem Plane gehalten, und von einem von ihnen, noch einem halben Räuberhauptmann, ist ein Wort überliefert, das er beim Betrachten dieses Planes gesprochen: „Wo die Götter gewohnt haben, da sollen keine Menschen wohnen — und wenn es Könige wären." Es ist also in der Selbstverständlichkeit, mit der die heutigen Griechen ihrem Altertum nahen, keine falsche Intimität, sondern nur bei aller Ehrfurcht ein Gefühl, daß jene a u c h Menschen waren, und daß wir sie, die ganz menschlichen, die Begründer aller Humanität, nur dann verstehen, wenn wir in ihnen lebendige Menschen und keinen Mythos sehen, wenn wir sie lieben, wie Kinder ihre Eltern lieben.

Freilich: man kann nicht von Athen reden, auch vom heutigen nicht, ohne vom Altertum zu reden. Wer es versteht, sich in das heutige Athen, die bescheidenste aller modernen Großstädte, einzuleben, der ist immerhin auf hellenische Menschlichkeit gut vorbereitet. Da trifft er auf die Viertel, in denen noch die bayrisch-klassizistischen Häuschen stehn und tönerne Palmettenkränze tragen wie Alpenkinder Gänseblümchen. Oder er verirrt sich in eine der Bazarstraßen, wo es nach Sesamsüßigkeiten und schlechtem Öl riecht, (denn darin sind die Griechen Orientalen, daß sie, im Gegensatz zu den Romanen, kein Öl zu bereiten verstehn). Oder er findet sich in den bürgerlichen Villenstraßen aus der Zeit um 1850 mit ihren schütteren Pfefferbäumen, den spärlichen Säulenvorhallen, den unterlebensgroßen Giebel-Sphingen und den rührend gewordenen Gipskaryatiden. Neben ihnen liegt der Schloßpark, den die Königin Amalie, eine oldenburgische Prinzessin, ein wenig zimperlich anlegen ließ und dessen Königspalmenallee doch in Brasilien kaum prächtiger gedeihen konnte. Gegen den Burgfelsen zu aber begegnet er den türkischen Holzhäuschen mit ihren blaß enzianblauen, verwaschen ochsenblutroten Balkonen, zwischen denen sich ein so lieblich bescheidener Bau wie der Turm der Winde und ein paar byzantische Kirchlein verstecken. Oder er durchquert die barackenhaften Quartiere am Theseion und am Kerameikos, dem Friedhof des alten Athen, hockt mit den Einheimischen ein wenig in den mehr als anspruchslosen Kaffeegärten am Tor des Hadrian oder am Odeon herum. All diese schlichten und für unser Auge vielleicht ein wenig schäbigen Quartiere lehnen sich ja an die Akropolis an, die noch immer der w a h r e Mittelpunkt der Stadt ist, und jeder, der zu ihr, ihren Tempeln aufsteigen will, muß da hindurch: damit er Demut lernt, ehe er zu den Göttern geht. Und das kann im antiken Athen nicht anders gewesen sein, ja vermutlich waren dessen Menschenwohnungen noch viel bescheidener als die seiner heutigen Bewohner.

Und da ich einmal in diesem bescheidenen Athen gelebt habe, möchte auch ich seine Bescheidung üben und in diesen Erinnerungen an die unvergeßliche Stadt n i c h t von der Akropolis erzählen. Wer kann das tun, ohne hoffnungslos hinter deren Wirklichkeit und Herrlichkeit herzuhinken? Aber vielleicht darf ich einige gereimte Zeilen hier anschließen, in denen ich es doch einmal gewagt habe, von der Tempelburg zu reden. Wer es nämlich überhaupt wagt, in Versen zu reden, wie man das sonst nur auf der Bühne tut, der wagt es wohl auch, in ihnen auszusprechen, was er sich im täglichen Leben und in Prosa zu sagen scheut. Auch darf ich nach dem, was ich vorhin über die Berge Athens berichtet habe, einiges Verständnis für ein Gedicht erhoffen, das diesen Bergen gewidmet ist (wobei ich noch anmerke, daß Brilessos ein anderer Name des Pentelikon ist). Das Gedicht lautet:

Wenn Parnes seine dunklen Wälder lichtet
und grünes Gold aus jeder Kiefer sprüht
und sich sein Schnee mit Wolkenschatten schichtet;

wenn der Brilessos, morgendlich erglüht,
sich in das Herbstrot seines Marmors kleidet
und von des Steines Sternkristallen blüht;

wenn der Hymettos, blinkend abgeweidet,
ein heller Leib im Morgensonnenschein
mit blasser Veilchen Farbe sich umseidet:

dann muß im Parnes Pan verborgen sein,
ist der Brilessos rot von Bacchos' Trauben,
hüllt der Hymettos die Athena ein.

Da drängt der Stein: zu Säulen sprießt der Glauben,
reiht sich zum Hain, der Tempel wächst im Lichte,
und in den Giebeln nisten, wie die Tauben

im Fels, als Statuen göttliche Gesichte.

Eckart Peterich

Römische Marmorkopie nach einem griechischen Bronze-Original des Diskosträgers des Polyklet. *(Siehe Notiz auf Seite 74)*

LETO, NIOBE UND DIE KNÖCHELSPIELERINNEN (HERCULANUM, NEAPEL)

SCHLAFENDER ENDYMION

Ein tiefer Traum glänzt in der Nacht.
Vom Himmel fällt, aus Sternenlaub,
Die Frucht des Lichtes. Und, erwacht,
Der Hirte lächelt noch vom Raub,
Mit dem die Göttin, voller Pracht,
Von seinem Mund den Atem riß
In ihren Kuß, in ihren Biß.

Er liegt und ruht am Hügelrand.
Die Tiere drängen um ihn her.
In rauhes Fell greift seine Hand
Von Müdigkeit und Traumlust schwer.
Er faßt das Lamm, ihm fällt das Licht
Mit Sinnenkraft ins Angesicht,

Und zwischen Licht und Aug und Traum
Schwebt ihm das Lamm, tropft bittre Lust
Vom sternbelaubten Himmelsbaum
Wie Seufzer schwer in seine Brust.
Doch hoch, die Göttin, voller Pracht,
Urferner Traum, glänzt in der Nacht.

L. E. Reindl

DER WAGENLENKER VON DELPHI

Wieder und noch einmal treten wir vor dieses Standbild im Museum zu Delphi, wieder weist es uns ab und bleibt stumm, starr und streng.

Zunächst sind es Erwägungen und Erfahrungen, die den Sinn von außenher zu ertasten suchen. Da erfüllt uns die Erkenntnis, daß dieses Menschenbild aus der Säule, der Grundform griechischer Kunst, heraus gestaltet ist. Bei diesem Gefühl, das Glück auslöst, verweilen die Gedanken.

Die Säule hat sich uns als Sinngebung und Gestalt des Kräftespiels von Aufstreben und Gehemmtwerden, von Leidenschaft und Demut geoffenbart. Von einer streng betonten Waagerechten pfeilgerade aufschießend, stößt sie auf eine noch strenger betonte Waagerechte. Voll Spannung, aber auch verhalten und behutsam, vollzieht sich die Dramatik dieses Zusammenstoßes, der Übergang vom Aufstreben zum Tragen, vom Herrschen zum Dienen. Schüchtern legt sich zunächst eine Kerbe in die Kannelürung, drei tiefer einschneidende Kerben — Wurfringe in einem Wasserspiegel —, den Beginn der Ausweitung anzeigend, folgen. Der Wulst des Echinus beginnt sich auszuwölben, greift immer weiter aus und scheint die Kraft der Säule nicht nur zu sammeln und auszustrahlen, sondern auch schon die Last an sich zu ziehen, anzusaugen, bis sich die ganze Wucht des Architravs auf die kissenförmige Platte der Plinthe legt.

Es ist offenbar, daß die Säule dem Organischen, dem Baumstamm des alten Holztempels, nachgebildet ist. Unmittelbar wie ein Baum entsteigt sie dem Grund, die Kannelürung ist der Struktur des Stengels abgeschaut. Aber nicht nur Nachahmung des Organischen ist die Säule, sie ist dessen Erhöhung und Verfestigung ins Geistige. Im Stein wird das Organische zur Idee hin gewandelt, und der Sinn der Säule ist Aufsteigen und Tragen, Stolz und Dienst, und in dieser gesammelten Anspannung — nicht Aufhebung — von Kraft und Gegenkraft als Sinnbild des Maßes nicht nur die Verkörperung des ästhetischen, sondern auch des ethischen Gesetzes der Antike. (Das Überschreiten dieses Maßes, die Hybris, ist der Keim der Tragödie.)

Die Säule ist aus dem Geiste der Musik, der apollinischen Musik geboren, ja eigentlich Gestalt gewordene Musik. In ihren scharfen Kannelüren ist sie ein Instrument mit gespannten Saiten; es erklingt in Tönen, die verhalten und quellenhaft klar und kühl sind und nie Hingabe oder auflösende Preisgabe werden. Sie ruhen in sich.

Unser Blick streift wieder die lang herabwallende Gewandung und scharfe Kannelürung der Falten. An den Mädchengestalten des Erechtheions haben wir verstanden, warum der Mensch aus der Säule wächst: um das Übermaß der innewohnenden Kräfte zu verleiblichen. Von dem breit aufgesetzten Fuß, dem vorgestemmten Bein geht ein Sich-recken und Dehnen durch den Körper, flutet und steigt die Kraft in den Falten des Gewandes. Im Tragen des Gebälks ein Bild schweigender Dienstbarkeit, das das Los der griechischen Frau gewesen. Am Abend gar, in den starken, goldenen Lichtern, hat sich das Bild, das uns vorher durch seine Undurchdringlichkeit geschreckt hatte, vertraut verwandelt. Ein Erblühen ist durch die Mädchengestalten gegangen, sie atmeten berückende Schönheit und schmerzliche Unnahbarkeit zugleich; die Gewänder belebte ein braunvioletter Schimmer, Leib und Gesicht überströmte mattes Grün. Da rührten wir ganz nah an Erkennen und Deutung und fühlten beseligt die Allgegenwart des Göttlichen, da selbst das kühle, feuchte Erquicken der Flur am Morgen geheiligt war. Nicht drohende Dämonen waren diese säulenstarren Wesen mehr — sie waren auch uns die tauspendenden Göttinnen, die sich im ersten Dämmer des Tages aus ihrem steinernen Gehäuse lösen dürfen ...

Da unser Blick das erzene Bildwerk des Wagenlenkers wieder prüfend abtastet, kann er sich schon nicht mehr loslösen. Spielt nicht ein leiser Luftzug in den Falten, die sich rieselnd zu bewegen scheinen? Da schießt es schon über dem eng gerafften Gürtel wie ein Flammenbündel Leben auf und schlägt in dem Haupte zur Flamme hoch. Die Haare zwar wehen nicht, ein Stirnband hält sie zusammen; aber das Silberweiß der Augen flammt in kaum ertragbarem Glutblick, hastiger, heißer Atem stößt über die Lippen des leicht

geöffneten Mundes. Die aufgerissenen Augen erspähen das Ziel, der letzte Augenblick, der über Sieg oder Sturz entscheidet, ist genaht. Wohl bäumt sich kein Roß vor dem kerzengrad aufrecht Stehenden, nur die eine Hand deutet in gelassener Geste das Halten des Zügels an — dennoch ist uns, wir müßten zur Seite treten, um dem rasenden Gefährt Raum zu geben. Wir spüren den Windhauch und schließen die Augen, als würde uns Staub entgegenwirbeln oder ein übergroßer Glanz blenden.

Da wir sie wieder öffnen, steht das Bildwerk, zum reglosen Säulenschaft erstarrt, vor uns, lebendig glühend nur im goldbraunen Schimmer des Erzes.

Mit trunkener Freude erfüllt uns die Erkenntnis, daß hier das höchste Vermögen griechischer Kunst erreicht worden ist: das Bewegte im Ruhenden darzustellen (im Drama tragisch gewandelt: die Schuld an der Unschuld). Dies verleiht der griechischen Kunst jene kaum weiter deffinierbare Männlichkeit, das Ineinanderwohnen von Kraft und Zucht, die Wandlung des wachsenden Organismus und flutenden Lebens zur Form, so weit, daß das Organische in der Form gerade noch voll lebt, aber nicht mehr wirklich ist, sondern wahr geworden ist. Keine Geste, kein Lächeln, kein Blick, kein Zorn, kein Ingrimm greifen über den eng umzirkten Kreis strenger Gesetzlichkeit hinaus, Bewegung und Erregung rühren auch nicht im leisesten an Pathos, das die römische Antike, später Michelangelo, die Form in Ausdruck und Gefühl durchbrechend, aus dem Bildwerk flammen lassen. Im Griechischen liegt im Verhalten das Offenbaren, im Sein beruht knospenhaft das Werden, die Kunst ist vom Manne gezeugt, ist nicht etwas Weibgeborenes, wie Athene aus dem Haupte Zeus' steigt.

Nun fühlen wir's bei jedem Anblick unvermindert, welchen Überschwang die starre und stumme Strenge des Bildwerks gerade noch bändigt. Wieder rieselt das Beben durch die Falten des Gewandes, wie sich Blätter vor einem Unwetter rühren. Da bricht der Sturm schon wie ein wildes Tier in die Baumkronen — wieder hören wir das Donnern des Gefährts, das Schnaufen der Rosse, die die edle Leidenschaft des Mannes antreibt, die trunkene Nüchternheit zügelt. Durch ein Unscheinbares hat der Künstler dies Höchste vermocht, der starren Gestalt den Inhalt angespanntester Bewegung zu verleihen: er hat den Saum des Gewandes vorn über den breit aufgesetzten Füßen ein Geringes höher gehoben — der Wagenlenker beugt sich zurück, um die Zügel zu straffen. Vielleicht entscheidet dieser Ruck, diese Anspannung den Sieg. Und diesen Augenblick der Entscheidung, da sich die Spannung zum Siegesbewußtsein wandelt, muß der Künstler gewollt haben.

Welche Menschen, die solch ein Bildwerk den Göttern widmeten! Welche Götter, die solch ein Bildwerk als Weihgeschenk annahmen!

Ein einfaches Bild, das der griechische Mensch alltäglich sah. Die Ergebung und Erhöhung aber ist alles, die Berührung von Göttlichem und Menschlichem, der Augenblick der Begegnung von Vergänglichem und Ewigem, die Weihung.

Ist dieser junge Mann mit dem Gesicht voll bäuerlicher Sinnlichkeit und einer etwas ungeschlachten Kraft, die vom Umgang mit Pferden herrühren mag, noch menschlich? Das Göttliche hat ihn durch des Künstlers Hand berührt, das Lebendige ist Form geworden. Ist er so nicht Phaeton, ist er nicht Helios selbst, der die weißen Sonnenrosse treibt, lenkt und zügelt? Ist er nicht der Gott, dem, auf Gedeih und Verderb, die Zügel unseres Schicksals in die Hände gegeben sind?

Ist dieser Gott aber nicht zugleich so menschlich, daß er sich in uns hinein zu verwandeln vermag, alle ruhende Kraft in uns aufrufend, höchsten Willen und tiefste Beruhigung spendend?

Darin ist dieses Bildwerk eines der größten aller Zeiten und zugleich ein Sinnbild unserer Zeit: daß es seiner Gestalt nach fast reine Urform geworden ist, in seinem Innern aber ein Höchstmaß an Fülle der Leidenschaft und Bewegung birgt. Beide durchdringen einander, sich in dramatischer Auseinandersetzung gegenseitig erhöhend und hemmend; die Form wird randvoll mit Leben angefüllt, das Leben durch die Form gebändigt. (Aber nicht den Zustand des Gleichgewichts, den Augenblick des Gleichgewichts verkörpert es; das Leben ist in ihm nicht erstarrt, es läßt noch immer die Möglichkeit einer Steigerung ins Unmaß, also in Tragik und Sturz, zu.) Derart wächst das Bild einer alltäglichen Erscheinung ohne Verlust seiner Alltäglichkeit zum Sinnbild des Maßes, des Ineinanderseins von Statik und Dynamik, zur Inkarnierung des ästhetischen und ethischen Gesetzes. Dadurch wird es nicht nur vorbildlich und gültig, sondern den Göttern wohlgefällig und verwandt, dem Menschen zum Sinnbild seiner Göttlichkeit, das heißt im antiken Sinne: heilig.

Josef Mühlberger

Blick auf Delphi (Photo G. Mathéy)

ALTGRIECHISCHE VOTIVKUNST

Votivkunst ist kein griechischer Begriff. Aber der fromme Brauch, auf Grund eines Gelübdes — ex voto würden wir sagen — den Göttern Geschenke zu machen, war schon Homer bekannt. Des trojanischen Königs Priamos Gemahlin Hekabe versprach der Göttin Athena ein Opfer von zwölf Rindern, wenn sie Diomedes, den ungestümen griechischen Helden, endlich zu Tode brächte. Man könnte sich die Entstehung einer griechischen Votivkunst nun so denken, daß nicht alle reich genug waren, den Göttern für die Erfüllung ihrer Bitten mit kostspieligen Opfern zu danken, und daß hier der Kunst eine stellvertretende Aufgabe erwuchs, im Abbild die gute Meinung zum Ausdruck zu bringen. Diese Erklärung wäre zu oberflächlich. Denn kostbarste Kunstwerke haben die Griechen — von Staats wegen — den Göttern errichtet als Dank und zum Gedächtnis der mit ihrer Hilfe vollbrachten Leistungen und der von ihnen verliehenen großen Siege. Und die gewöhnlichen Sterblichen, deren Anliegen Erfüllung fand, begnügten sich nicht, den Göttern kunstlose Sinnbilder darzubringen, wie sie im Altertum schon von Römern und später von Christen an heiligen Stätten gehäuft wurden. Sondern noch die einfachsten Gaben waren Gebilde voll Kunst. Es war, als wenn in jeder Größe und jedem Stoff ein Kunstwerk — Bild oder Bildchen, Statue oder Statuette — das Edelste war, was ein Grieche den Göttern zu geben wußte. Und die Weihung, die Übergabe an die Götter, die auf sie hingeordnete Bestimmung der Werke entsprach nach der griechischen Auffassung so sehr dem Wesen der Kunst, daß die Sonderung einer Votivkunst gar nicht ins Bewußtsein trat. Der Weg, auf dem sie dann mehr und mehr in Erscheinung tritt, weil andere Tendenzen der Kunst sich entgegenstellen, kam von einem Anfang her, da alle griechische Kunst noch Weihekunst war.

Die Kleinmeister standen seit den frühesten Zeiten im Dienst der frommen Bedürfnisse. Meister waren sie

nicht nur im Rahmen ihres Handwerks, sondern darüber hinaus, weil sie eine ganze Epoche hindurch schlechthin die bestimmenden Künstler waren. Denn das frühe Griechentum, die Zeit Homers, die Welt der geometrischen Formen kannte keine große Kunst. Das war nicht zufällig so. Wie wollte man sonst erklären, daß der Kleinkunst in der nächsten Epoche, der früharchaischen Zeit, eine kolossale Kunst folgte, ehe die griechische Plastik das menschliche Maß der Formen fand! Hier sieht man die Kräfte des Anfangs am Werk. Nachläuferin der großen Kunst ist die Kleinkunst erst spät geworden. Sie ist ursprünglich vielmehr ihre Vorläuferin. Und von diesem selbständigen Beginn her hat sie sich lange ihre Eigenart bewahrt. Die frommen Bedürfnisse, denen sie diente, waren nicht nur bedingte Gelübde. Ihre Werke wurden auch gebraucht, um die Götter zu besänftigen, um sie geneigt zu machen, ja um sie durch Geschenk gleichsam zur Gegengabe zu verpflichten. So unbefangen war der griechische Glaube, daß auch in seine Bereiche überall das menschliche Maß hineingetragen wurde. Es war ein Beschenken und Begehren, irdisch im Motiv, aber verdichtet zu geweihter hoher Form. Hier schloß sich eine weitere Verwendung der kleinen Kunstwerke an: ihre Übergabe an die Toten, die Mitnahme ins Grab, die Stellvertretung der Lebenden im jenseitigen Dasein der Abgeschiedenen. Als in den späten Jahrhunderten der griechischen Geschichte der alte Sinn der Weihegabe mehr und mehr verlorenging, wurden die Motive der kleinen Meister allmählich zum Zierat. Aber sie haben auch da vielfach noch den Charakter des Geschenkes gehabt, gleichsam als Nippsachen. So waren zuletzt nach den Göttern und Toten die Sterblichen die Beschenkten. Wenn man das sagt, kann man zwar wohl die späte Emanzipation der Kunst bezeichnen, aber man kann auch etwas zum Ausdruck bringen von der menschlichen Nähe der frühen religiösen Vorstellungen.

Wertvolles Material wie Elfenbein und andererseits einfachen Ton haben die Kleinmeister für ihre Aufträge verwandt. Dazwischen steht die Masse der Bronzefiguren. Natürlich sprach sich im Material die Wohlhabenheit des Stifters aus. Terrakotten waren billiger als Elfenbeinstatuetten. Auch war die Ausführung in edlem Material — wozu noch Edelmetalle und mancherlei Steinsorten zählten — durchweg von hoher Güte, während sie in geringem Material bisweilen roh sein konnte. Dargestellt haben die Kleinmeister Tiere als Bilder der Opfertiere, aber öfter noch und immer mehr im Laufe der Entwicklung menschliche Gestalten, unter denen man sich bald die Götter vorzustellen hat, denen die Gaben geweiht wurden, vielleicht Nachbildungen ihrer Kultbilder, bald die Beter, die die Weihgeschenke darbrachten, und dann auch die Alltagmenschen, die in den Betern steckten: Krieger, Reiter, Sportler, Hirten, Flötenspieler und andere, und die Frauen in ihren Beschäftigungen. Die Beigaben für Tote, nicht die verderblichen wie Getränke und Speisen, die immer erneuert werden mußten, sondern die dauerhaften, die mit ins Grab getan wurden, stellten das dar, was nach griechischem Glauben zum Weiterleben nach dem Tode vonnöten war: Gefäße aller Art, Schmucksachen, Waffen und wieder im menschlichen Bild Diener und Dienerinnen und Handwerker wie Bäcker, Köche und Friseure, und natürlich auch Beistand leihende Götter. Es ist der ganze bunte Alltag der Griechen, der uns hier entgegentritt. Die Heiligtümer und Gräber haben die Bilder in Mengen bewahrt. Unübersehbar muß die Fülle der Gaben an den von allen Griechen besuchten Tempelorten, wie Olympia und Delphi, gewesen sein. Hier ließen die einzelnen Stadtstaaten eigene Schatzhäuser errichten, in denen die Weihgeschenke, die der Tempel nicht mehr faßte, aufbewahrt wurden.

Es ist ein eigenartiger Gedanke, die kleinen Werke, an denen unser Sinn sich erfreut, in die betrachterlose Welt ihrer einstigen Bestimmung zurückzuversetzen. Sie gehörten ganz den Göttern und ganz den Toten, sie nahmen keinen Bezug auf die Betrachtung der Lebenden, ja sie waren den Lebenden entzogen. Unter den griechischen Vasen ragen die Lekythen hervor. Es ist eine Gattung besonders feiner hoher Gefäße mit einseitigem Henkel und mit Bildern auf weißem Grund, den die Maler diesen Gefäßen vorbehalten haben. Sie dienten nicht wie andere Vasen dem häuslichen Gebrauch, sondern sie waren ausschließlich dazu bestimmt, das Öl aufzunehmen, das beim Bestattungsritus gebraucht wurde. Und weil sie so im Dienst der Toten gestanden hatten, konnten sie nicht in den Gebrauch der Lebenden übernommen werden. Sie blieben Besitz der Toten und trugen ihren Bildschmuck für die Toten. Aristophanes spricht von jemandem, „der für die Toten die Lekythen bemalt". Das ist der Lekythenmaler, ein Kleinmeister im Dienste griechischer Weihekunst. Die Weihgeschenke an Götter offenbaren noch

stärker den in eine andere Welt gebundenen Sinn. Ihre Inschriften bringen sie zum Reden. Sie nennen den Göttern ihres Stifters Namen oder auch ihren eigenen, der identisch ist. „Phauleas hat mich geweiht" oder „Ich bin Karmos" sagen sie. Das sind keine Worte an Menschen, dahinter steckt mehr als alltägliche Wirklichkeit, da geschieht eine Begegnung mit Göttern. Und der Bann dieses hintergründigen Daseins zwingt noch uns jener Welt so Fernen, daß wir nicht nur den Willen erwägen, die Bilder in ihre alten Bindungen zurückzudenken, sondern wir werden voll brennender Sehnsucht gewahr, wie wir ohne das zugehörige Erlebnis den ganzen Sinn jener Bilder gar nicht mehr zu fassen vermögen.

Darum bleibt uns unter den abgebildeten Stücken die Hirtenstatuette (Abb. S. 18) am fremdesten, weil sie den alten Sinn noch rein verkörpert. Was ist an ihr eigentlich Kunst? sind wir geneigt zu fragen. Wer unter Kunst ein großartiges Ding versteht, dessen Wert auf ästhetischer Schönheit beruht, findet keine Antwort. Wer aber das natürliche Empfinden spürt, aus dem heraus der Künstler das einfache Bild des Hirten gestaltet hat: einen Mann mit überstehendem Hut und großem Mantel, in den er sich ganz eingehüllt hat, wettergeschützt für alle Fälle und den Hirtenstock über dem linken Handgelenk tragend, den führt das Bild zurück in das herbe, wohl der Götterhilfe bedürftige Leben des Berglands Arkadien.

Griechische Kunst ist viel weniger das, als was sie meist gilt: ein Vorbild der Schönheit. Sondern auch sie ist ein Nachbild des Lebens. Und der edle Zug, den sie mit allem verbunden hat, ist darum so echt, weil dieses Nachbild so natürlich, so einfach, immer so auf die letzten menschlichen und göttlichen Bezüge zurückgeführt ist. Die Hirtenstatuette in Essen gleicht im Motiv dem Phauleas. Auch sie wird einst dem Gotte Pan, dem Gott der Hirten und Herden und Weiden sich vorgestellt und anvertraut haben, einfach wie sie ist; das genügte. Freilich, wer sich den Menschen zeigen will, trachtet danach, mehr zu gelten. Vor seinen Göttern aber gilt der Mensch, was er ist.

Auch das Vasenbild (Abb. S. 16) lenkt die Vorstellung in die Wirklichkeit des Daseins und von dort wieder in die Welt hinter unserem Leben. Diesmal begegnen sich zwei Menschen, ein Mann und eine Frau. Das Grabmal, das zwischen ihnen aufragt, ist wie ein Grenzstein zwischen Diesseits und Jenseits. Die Frau wird das Grab schmücken, Spenden darbringen und den Toten für sein jenseitiges Leben versorgen. Da taucht das Bild des geliebten Mannes auf, Erinnerung erwacht. Wir irrten, wollten wir glauben, es sei etwas Schönes um den griechischen Tod. Er wird so schwer wie nur irgendwo erlebt. Der Abschied, die Unwiederbringlichkeit, Herzeleid und Sorge häufen eine Last von Leid auf das junge Weib. Freilich, die heldische Verklärung des Toten mildert all dieses. Er erscheint in heroischer Nacktheit. Aber am meisten — so möchte man denken — ist die wieder so ernste bittere Ausgangssituation des Alltags durch das Mittel der Kunst in die Sphäre des Tröstlichen erhoben. Einfacher läßt es sich nicht sagen, was Lebende und Tote erfüllt, als in ihrem Beieinander am Grabe. Der Blick vom Jenseits hierher würde erlöschen, wenn niemand mehr lebte. Und der Gedanke dorthin gehört den entschwundenen Wesen so ganz wie die Lekythos, die man in den Scheiterhaufen wirft oder ins Grab legt und die man spät erst, als man die Kunst immer mehr dem Diesseits zuwendet, auch als Schmuckstück aufs Grab stellt. So drängt sich in immer neuen Bezügen das Leben. Das Vasenbild hat mehr als die Bronzestatuette des Hirten an idealistischer künstlerischer Tendenz, an Ausgewogenheit der Proportionen und an Nachahmung der großen Kunst. Aber es hat auch noch vollgültig

seinen Weihecharakter. Die griechische Klassik hat die verschiedenartigen Antriebskräfte der Kunst — Weihe und Schmuck — zu einer unvergleichlichen Harmonie verbunden. Diese Harmonie hat auch die kleinen Meister bewegt.

Je weiter die Entwicklung der Kunst sich von ihrem Ursprung entfernt, um so mehr muß man wissen, um ihre Werke ganz verstehen zu können. Denn die Werke tragen trotz neuer Tendenzen, die sie bestimmen, die alten Beziehungen noch in sich. Aber man kann sich über das Wissensollen auch hinwegsetzen, man kann sich einfach an der Form begeistern, die ein Spiel in uns erfüllt. So haben gewiß auch die späten Griechen manche Werke als Liebhaber ob ihrer Schönheit, ob ihrer Gefälligkeit, ob ihres Stils verehrt. Die hellenistische Terrakotta einer Frau mit ihrem Säugling (Abb. S. 19) ist ein erlesenes Stück böotischer Terrakottamanufaktur. Wenn man die Frauenfiguren dieser Art Tanagräerinnen nennt, so bezeichnet ihr Name nicht nur die Herkunft der Ware, sondern er paßt auch zur Charakterisierung der Bilder. Denn die Dargestellten sind Städterinnen voll Eleganz und Kultiviertheit. Daß diese Kunst von der Virtuosität der großen Künstler mitlebt, daß sie den Weihecharakter dem Schmuckbedürfnis geopfert hat, daß es Modebilder sind, die sie schafft, Luxusstatuetten, kunstgewerblicher Zierat in unserem modernen Sinne, das sagt das eine abgebildete Stück ganz von sich aus. Und trotzdem sind auch solche Stücke den Gestorbenen noch mit ins Grab gegeben worden. Sie haben ja auch trotz ihrer Überfeinerung noch etwas von ihrer alten Bedeutung. Die Mutter mit dem Kind zeigt es im Motiv, das wieder von einer so echten Daseinssituation ausgeht. Freilich, es fehlt der Figur die Bannkraft der alten Bilder. Der Hintergrund des Lebens ist unsichtbar geworden. Zwar ist hier das Diesseits noch wie ein Spiel voll Anmut. Aber andere Bilder drängen sich dahinter: zahlreiche Karikaturen, viele Darstellungen von Schauspielern, Bilder von Kranken und Schwachen, alles Merkmale einer entkräfteten Zeit, die den alten Glauben verloren hat und eines neuen bedarf, der noch nicht da ist.

Griechisch ist die Welt nicht wieder geworden. Aber der Ruhm der griechischen Kunst, auch ihrer kleinen Weihefiguren, hat die Jahrhunderte überdauert. Die christliche Votivkunst ist mit der griechischen nicht zu vergleichen. Ihre Themen sind andere. Auch wo sie über den kunstlosen Kitsch der Wallfahrtsorte hinausgeht und zur hohen Kunst der Andachtsbilder und Heiligenfiguren oder auch symbolischer Darstellungen aufsteigt, erfaßt sie nicht wie die griechische die Ganzheit des Lebens in den Bildern des Alltags. Sie bleibt immer im biblischen oder legendären oder allegorischen Rahmen. Und was die Römer betrifft, die zwischen den Zeiten stehen, so haben ihre Kunsthandwerker großenteils nach dem Vorbild der Griechen gearbeitet. Ihre Werke entsprechen im Sinn der Stufe der späten griechischen Figürchen. Römischen Weihecharakter haben eher die Bilder der Hausgötter und Ahnen, die in römischen Häusern in Schränken und Schreinen aufbewahrt wurden. Sie waren vielfach aus Wachs gebildet und sind mit der Zeit untergegangen. Wenn man den Reichtum der erhaltenen griechischen Votive dagegenhält, kommt einem die Fabel vom Feuer in den Sinn, in dem ein Tonwerk gebrannt wurde, während ein wächserner Hausgötze, der in der Nähe stand, zerschmolz. Als er darüber laut klagte, wies das Feuer die Schuld weit von sich und schob sie auf des Götzen Wachsnatur. Sich selbst aber lobte es, daß es immer ganz Feuer sei. So könnte das griechische Wesen von sich reden, das mehr als im äußeren Sinne die Formen, die es gebildet, mit Feuer durchdrungen und unvergänglich gemacht hat.

Josef Fink

ÜBER DIE SCHÖNHEIT

ALLE MUSISCHE KUNST UND BILDUNG MUSS IHR ZIEL HABEN IN DER LIEBE ZUM SCHÖNEN.

PLATO

WEH JEDEM, DER VERMESSEN UND VERBLENDET DIE SCHÖNHEIT NIEDER ZU DEN SINNEN REISST! / ZUM HIMMEL TRÄGT SIE DEN GESUNDEN GEIST.

MICHELANGELO

DAS SCHÖNE BESTEHT IN DER MANNIGFALTIGKEIT IM EINFACHEN.

J. J. WINKELMANN

EBEN DARUM, WEIL DIE DENKKRAFT BEIM SCHÖNEN NICHT MEHR FRAGEN KANN, WARUM ES SCHÖN SEI, IST ES SCHÖN.

K. PH. MORITZ

WER DIE SCHÖNHEIT ANGESCHAUT MIT AUGEN, / IST DEM TODE SCHON ANHEIMGEGEBEN, / WIRD FÜR KEINEN DIENST DER ERDE TAUGEN, / UND DOCH WIRD ER VOR DEM TODE BEBEN, / WER DIE SCHÖNHEIT ANGESCHAUT MIT AUGEN.

A. VON PLATEN

DAS GEFÜHL DES SCHÖNEN IST EIN UNENDLICHES, WESHALB AUCH UNTER DESSEN CHARAKTERISTISCHEN ZEICHEN GEHÖRT, DASS DABEI DIE WIRKUNG WEIT DIE VERANLASSENDE URSACHE ÜBERSTEIGT.

F. GRILLPARZER

GERADE DAS HÄSSLICHE IST DAS SCHÖNE.

VICTOR HUGO

EIN DING DER SCHÖNHEIT IST EINE FREUDE FÜR IMMER.

KEATS

DIE EDELSTE ART DER SCHÖNHEIT IST DIE LANGSAM EINSICKERNDE.

F. NIETZSCHE

DIE SCHÖNHEIT IST DIE EINZIGE FORM DES GEISTIGEN, WELCHE WIR SINNLICH EMPFANGEN, SINNLICH ERTRAGEN KÖNNEN.

THOMAS MANN

SCHÖNHEIT WIRD DIE WELT RETTEN.

F. DOSTOJEWSKI

ROM

Mit der Nennung des Namens beginnt jede Beschwörung. Der Ton des deutschen Wortes ist düster und schwer, über der einen dunklen Silbe schließen sich die Lippen, als gäbe es viel zu verschweigen, unzählige Geheimnisse des vergangenen Seins. Der Italienfahrer hat einen andern Klang im Ohr, den wilden und strahlenden, der ihn einst bei der Einfahrt in den Bahnhof wie ein Triumphgeschrei empfing und dem der Name der Station nachhallte: „Roma Termini", Ende sehnsüchtiger Wanderschaft, Anfang und Ende einer Welt. Das ewige Rom ist in den Stürmen des letzten Krieges nicht untergegangen, das magische Wort hat seine Wirklichkeit nicht verloren. Wieder durchfahren Züge im rosigen Morgenlicht die Campagna, wieder empfängt die Stadt den Ankommenden mit dem ohrenbetäubenden Lärm ihrer Straßen und der schweigenden Größe ihrer Bauwerke, mit der erdrückenden Last ihrer Vergangenheit und dem belebenden Herzschlag ihres Tages. Es ist noch alles da, die ganze funkelnde Schatzkammer des Gewesenen, alle Schauplätze gegenwärtigen Lebens sind noch da. Ungetroffen von dem fruchtbaren Schatten des Niewieder stehen die Bilder der Erinnerung vor unsern Augen auf und aus dem Geiste der Liebe und der Sehnsucht können wir die Wiederbegegnung vollziehen.

Diese neue Begegnung ist eine unwirkliche und alle Wirrnis des Traumes haftet ihr an. Bedeutsames und Nebensächliches, Heutiges und Vergangenes werden ineinander verschlungen, Erfahrung, Gesicht und Gefühl streiten um die Aussage, ein rechter Überblick findet sich nicht. Alles einzelne erscheint unverkennbar römisch, geboren aus dieser dunklen Erde, aus dem Schoß der weiten hell-dunkeln Campagnalandschaft oder doch verwittert von ihren Winden, von ihrer Sonne verwandelnd bestrahlt. Wer Rom denkt, sieht und fühlt die Baustoffe, den schwarzen Lavastein der alten Straßen und das kyklopische Mauerwerk der Burgbauten, das saubere Retikulat der antiken Stadthäuser, den goldenen Travertin und den roten Porphyr. Er geht durch dunkle Gassen und über weite helle Plätze, und immer ist in den Farben, dem Wehen der Luft, dem Fall des Brunnenwassers und dem Zug der Wolken über den Dächern etwas Nur-Römisches, das jedes Erlebnis unersetzbar macht. Das Land gehört dazu, die Campagna, der agro romano mit seinen Kornfeldern und Fruchtgärten, seinen gefährlichen Sumpfniederungen und seinen Rebenterrassen am Hang; die Campagna, Schlachtfeld unzähliger Kriegszüge, durchzogen von den heiteren Bogen der Aquädukte, von Totenstraßen und Hirtenpfaden, vom Meer bespült und vom Gebirge begrenzt. Hier draußen vielleicht beginnt meine Wanderung, in der dunklen Tiefe der Katakomben, wo neben antiken Schlachtsarkophagen die heiligen christlichen Zeichen, Kreuz und Fische, in die Wand eingeritzt stehen; wo der Schein der Fackel die heiteren Kolumbarien, die Urnenkammern der großen römischen Familien beleuchtet und die Märtyrergräber, die düsteren Stätten eines verfolgten Kults. Hier ist schon alles faßbar, die Höhlentiefe, die den Charakter altmittelmeerischer Bauten bestimmt, die strenge Zucht republikanischer Sitte, die Größe des Imperiums und die geheimnisvolle Macht einer übersinnlichen Welt. Von hier aus sucht der Gedanke die Stätten mythischer Vorzeit, die ferne Höhle der Sibylle, die den Aeneas aufnahm, die Hütte der urtiergesäugten Knaben, den lapis niger und den Nabel der Welt. Mit einemmal stehe ich in der sonnenglühenden Wildnis des Palatin, in den verfallenen Nymphäen des Domitianspalastes bei marmorverkleideten Wänden und Resten von Mosaikböden, die von wilden Rosen überwachsen und von dunklen Gebüschen umsäumt sind. Fruchtkränze leuchten von roten Wänden in Augustus' bescheidenem Haus. Ein Hain von Steineichen erhebt sich über den Ruinen des Tempels der großen Mutter, die einst in orgiastischen Riten gefeiert wurde. In Neros unterirdischem Gang werfen die dort einfallenden Sonnenstrahlen auf Moose und Farren ein schräges, geheimnisvolles Licht. Die Lebensstaude Akanthus wächst draußen fett und üppig, Akanthusblätter, Mäander und Eierstab sind der Schmuck der marmornen Kapitelle und Gebälkstücke, die überall verstreut liegen, vom lichten Bambusgesträuch überweht.

Hier bin ich und dort, draußen vor den Toren und im Herzen der Stadt zugleich. Vor meinen Blicken erhebt sich die rote aurelianische Mauer mit ihren verfallenen Türmen, der Wehrgürtel der im 4. Jahrhundert zum erstenmal bedrohten Stadt. Ich gehe auf der heiligen Straße zwischen Säulen und Tempeltrümmern, die schwere Kassettendecke der Konstantinsbasilika

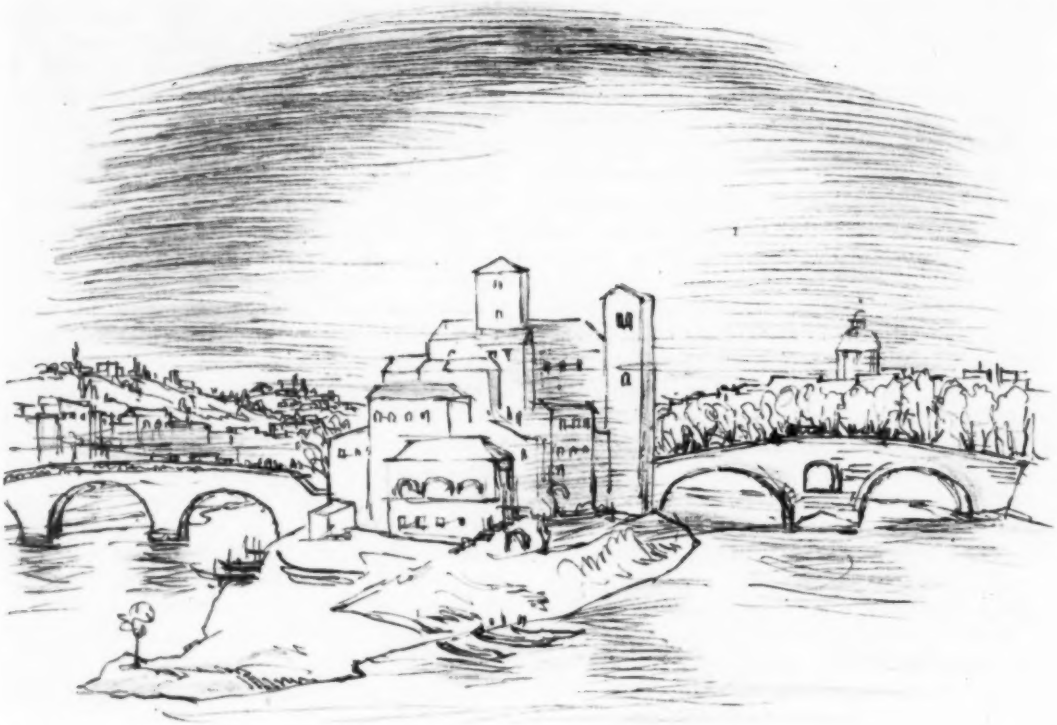
steigt mir zu Häupten auf. Am Titusbogen gewahre ich den siebenarmigen Leuchter, von Legionären im Triumph getragen, an der Rostrawand Stier, Schaf und Schwein auf dem schweren Bogen des Afrikaners Septimius Severus die Eroberung mesopotamischer Städte. Die gewaltigen Mauerreste der Caracallathermen setzen zur Wölbung an, über der eingestürzten Decke ziehen die feuchten Schirokkowolken hin. Ich steige über das regennasse Dach des Pantheon und sehe durch die kreisrunde Öffnung hinab in den hadrianischen Tempel aller Götter, in die christliche Kirche mit Raffaels schmucklosem Grab. Zwischen Kirchen und Palästen wächst die Trajanssäule auf, ein Reliefband windet sich zur Höhe empor, Verherrlichung des römischen Heeres, seiner Leiden, seiner Standhaftigkeit und seines Ruhms. Die unterirdische Basilika umfängt mich, die Kultstätte neuphythagoräischer Weihehandlungen, und auf dem schönsten Stuckrelief erscheint mir Sappho, durch Eros vom Felsen gestoßen und auf Apolls Geheiß sanft hinübergeleitet zur leukadischen Klippe.

Ich gehe über den Kapitolsplatz, wo zwischen den Fassaden der Barockpaläste, hoch über der breit hinabfließenden Treppe, der schweigende Reiter Marc Aurel in seiner schönen stillen Gebärde die Hand beherrschend erhebt. Vor meinen Blick tritt die Ara pacis, der große Friedensaltar des Augustus; am hohen Sockel wandern in feierlichem Zug wie die auserkorenen Mädchen und die keuschen Knaben des horazischen Festgesanges, in der sichern Würde eines überreichen Zeitalters, die Gäste des Friedensfestes, altrömische Fruchtbarkeitsgötter bieten die Fülle ihrer Gaben, Fruchtgewinde, Stierschädel mit flatternden Bändern, Vögel in zartem Rankenwerk vollenden das Bild.

Der gelbe Fluß schleicht nahe vorbei, träge im tiefen Bett, Barockengel mit wehenden Gewändern und riesigen Flügeln flankieren die Brücke, gewaltig erhebt sich drüben der ummauerte Tumulus des Hadrian, die Engelsburg der Päpste, das düstere Gefängnis mittelalterlicher Zeit.

Bald bin ich hier, bald dort in der Geschichte, bald hier bald dort in der lebendigen Stadt. Kirchen nehmen mich auf, uralte Basiliken, aus deren mosaikbekleideten Apsiden Bilder leuchten, Lämmer mit dem Hirten, Hirsche am Wasser des Lebens, und das Christushaupt mit dem starren unerbittlichen Blick. Manche der Kirchen haben die Form der alten Basilika, flache Holzdecken, schwere Kassetten, gold und blau. In anderen hebt sich das Dach, Tonnen wölben sich, überschneiden sich zum Kreuz, die Kuppel steigt auf, Abbild des Himmelsgewölbes, oft als solches gestaltet, mit Wolken und blauem Äther, mit dem auffahrenden Christus und der Madonna im Glorienschein. Die Leiber der Kirchen stecken im Häusergewirr, aber ihre Fassaden sind mit ihrem edlen Gestein, mit der Wucht ihrer Säulen und dem Schwung ihrer Kurven wie große freudige Pforten an die Straßen gestellt. Im Borgo öffnen sich die weiten Arme der Berninischen Kolonnaden, die Wasserschleier der Fontänen wehen über die Meridianlinie und hinter den mächtigen Travertinsäulen der Fassade von St. Peter versinkt die Kuppel, die weit draußen in der Campagna riesenhaft im blutroten Abendhimmel stand. Ach und das große Buch der Bilder, das sich auftut, die Wälder von Statuen, die ich durchwandle in der kühlen Stille der Museen. Heilige auf glänzendem Goldgrund, stürzende Engel und demütige Gläubige, Gottvater mit den Elohim im rauschenden Mantel, Adam in der zagenden Gebärde des Geschöpfs, das entlassen wird ins bedrohliche Sein; heitere Grotesken, Zerrbilder, den Alten nachgeahmt, und der Blick der Sybille, Sinnbild aller Reinheit und Furchtlosigkeit der Welt.

Das Italische, Dunkle und Wilde offenbart sich in der kapitolinischen Wölfin, im Apoll von Veji die lebensstrotzende Gespanntheit der Götter- und Menschenjugend, in den vielbrüstigen Muttergottheiten strebt die heilige Fruchtbarkeit der Erdtiefe ans Licht. In dem strengen und gleichsam nackten Bürgerbildnis der Republik lebt das wächserne Ahnenporträt der großen Leichenbegängnisse wieder auf. In zahllosen Abwandlungen wird Griechisches nachgebildet, schwerer, wie es scheint, dunkler, aber oft voll von dem seltsamen Reiz einer unerfüllten Sehnsucht nach der Heimat des Mythos, nach Klarheit und Licht. Die seltenen Originale, die Grabstele eines Knaben, der Thron der Venus, die zusammenbrechende Niobide aber wirken wie edle Fremdlinge, strahlend unvergänglich in der lebendigen Wärme ihres Marmors, in der stolzen Ruhe, der atmenden Bewegtheit ihres Seins. Einen Augenblick lang erst hat meine Wanderung gedauert und wie weit hat sie mich schon getragen. Wieder ist um mich die Stadt, die Gassen des rauhen und kriegerischen Mittelalters, die wehrhaften Häuser der Guelfen und Ghibellinen. An der Cancelleria tauchen zum erstenmal antike Säulen- und Bogen-



O. NERLINGER TIBERINSEL

ordnungen wieder auf, vielfach verändert treten sie nun an den Palästen der Renaissance und des Barocks vor meinen Blick. Hier noch ruhig maßvoll mit sparsam verwendetem Zierat, dort schon reicher, blühender, endlich wie trunken aufbrechend, übergreifend ins Groteske, Unmögliche, in die Zerstörung der Form. Das Wasser, das römische Wasser hat überall seinen Anteil, im Muschelschmuck der Fassaden, dem Überströmen der Brunnenschalen auf den weiten Plätzen, dem leisen Plätschern in der kühlen Stille römischer Palasthöfe, bei rötlichbraunen Sandsteinmauern, blühendem Orleander und knirschendem Kies. Noch glaube ich das Wasser der schön hergeleiteten Bergquellen nach dem Geschmack unterscheiden zu können: Aqua Paola, Aqua Marcia, Aqua Felice. Ich sehe die Brunnen vor mir, den anmutigen Muschelreiter Triton auf der Piazza Barberini, die große Theaterlandschaft der Fontana Trevi, den ungeschlachten „Moro", die dreifache Schale, die unter den Steineichen vor der Villa Medici steht, und die Märchenwelt des großen Brunnens von Piazza Navona, wo mit der Personifizierung der vier Ströme Ganges und Nil, Donau und La Plata die Weltweite des Imperiums im päpstlichen Rom des 17. Jahrhunderts noch einmal Gestalt gewinnt.

Vergangenheit und Gegenwart sind überall ineinandergefügt. Manchmal belebt sich die Bühne des großen Welttheaters mit den Gestalten versunkener Zeiten. Bei der Rednertribüne des Forums sitzen in elfenbeinernen Sesseln die Ahnen der Vornehmen, von Schauspielern dargestellt, naturgetreue Wachsmasken vor dem Gesicht. Auf einem Scheiterhaufen verbrennt die kunstvoll gebildete Wachsfigur des toten Imperators, das wirklich aufzehrbare Abbild, dessen Vernich-

O. NERLINGER TIVOLI

tung erst der Seele, dem schwarzen Adler, den Weg gen Himmel freigeben kann. Von den Rostra klingen Reden, zuchtvoll und wohlgeformt, mit sprechenden Gebärden, voll Leidenschaft, aber auch voll Ironie und Spott. Triumphzüge bewegen sich auf der Via sacra, mit weißen Rossen und Paradebetten, mit Statuen und Schiffen und Wagen, mit Kisten und Kasten und Krügen voll Siegesbeute, mit den gefesselten Gefangenen, den Barbaren aus aller Welt. Auf einem goldenen Wagen steht der gefeierte Kaiser, ein Sklave hält den Goldkranz über sein Haupt, und die befohlenen Worte „Vergiß nicht, daß du nur ein Mensch bist" murmelnd, neigt er sich zu des Göttlichen Ohr.

Im Mithrasheiligtum unter San Clemente tauchen vor den Augen des Novizen Schreckgespenster ins schaurige Licht, Gerippe umtanzen ihn, ein Kranz auf der Spitze eines Schwertes wird ihm entgegengestreckt und aus der Tiefe ertönt der Ruf „Mithras allein ist dein Kranz". In den mittelalterlichen Gassen am Tiber mißt sich die Jugend der verschiedenen Stadtbezirke in rohen Kämpfen, das Echo der geschleuderten Steine hallt in den engen Schluchten, das Blut fließt. In der Via Giulia rasen die Berberhengste, aus allen Fenstern hängen Teppiche und Fahnen, schallt leidenschaftlicher Zuruf, Anfeuerung, Enttäuschung und Zorn. Gladiatorenkämpfe und Menschenverbrennung, Passionsspiele und nächtliche Mysterien zu Füßen des Kreuzes lösen einander ab in der Arena des flavischen Amphitheaters, das man das Kolosseum nennt. Flagellantenzüge wandern über den Korso, riesige Karnevalsmasken zu grotesken Fratzen verzerrt, schwanken dahin, moccoli, Lichtstümpfchen, glühen und erlöschen, von den Coriandoli beschneit. Durch den Borgo schwanken fackelbegleitete Festwagen, in aller

Pracht des 16. Jahrhunderts, riesige Architekturen, Allegorien und historische Szenen, umgeben von blasenden Musikanten und tanzendem Volk. In der Via di fornari wird Michelangelo von Mönchen nächtlich zu Grabe getragen. Durch die Lateranbasilika zieht der Medicäerpapst Leo X. im Krönungsornat, die Gläubigen fallen, wie hingemäht von seiner Glorie, auf die Knie, sein Begleiter aber zündet ein Schilfbündel an und wie ein Echo der einst an den Imperator ergangenen Mahnung klingen die Worte, mit denen er die symbolische Handlung begleitet: „sic transit gloria mundi." Auf der Piazza Colonna bettelt Torquato Tasso, ein landfremder Narr, um Asyl, und über die Piazza del popolo tut der Mönch Martin Luther die ersten Schritte in das heilige, teuflische Rom. Solcher Gesichte ist kein Ende. Aber die Erscheinenden sind nicht Gespenster, die vor leeren Kulissen ihr Wesen treiben, sie sind wieder verkörpert in den lebendigen Gestalten des lauten sinnenfreudigen römischen Tags. Wären wir heute dort, wir fänden's nicht anders: tafelndes Volk auf den Straßen von Trastevere, große Fleischstücke unter Fliegenschleiern und rote saftriefende Wassermelonen beim Fest von San Giovanni und in den eukalyptusüberschatteten Gartenschenken vor der Stadt bei goldrotem Castelliwein die römische Familie, Urfamilie des Mittelmeers, der schönen Wiege der Menschheit, alle einig Generationen und Lebensformen umfassend, einig in der Bejahung eines zugleich einfachen und genußvollen Seins.

Und noch immer hinge, wenn wir kämen, der goldene Schimmer über dem Travertin, noch immer gingen Wolkenschatten über die Campagna hin, noch immer stände in den Gesichtern der Menschen jenes Nebeneinander von Vernunft und kindlicher Grausamkeit, von Maßlosigkeit und Würde, das in der Geschichte der Stadt so oft zutage tritt und ihr Wesen bestimmt.

Wir fänden, übersetzt in die stumme Sprache der Steine, die römische virtù, Familienstrenge und Ahnentreue, den Mannesmut und die Gerechtigkeit, die Weltweite und ordnende Kraft und nicht minder die Maßlosigkeit und das kindlich begierige Streben nach Besitz und Macht. Und hinter all dem Sichtbaren ahnten wir das andere Rom, die Kirche als mystischen Leib Christi, mit dem vereinigt der Mensch erst mit Christus vereinigt werden kann, die ewige Verkörperung der Apostelgemeinde, deren eingesetzter Hüter das Liebesmahl erneuert.

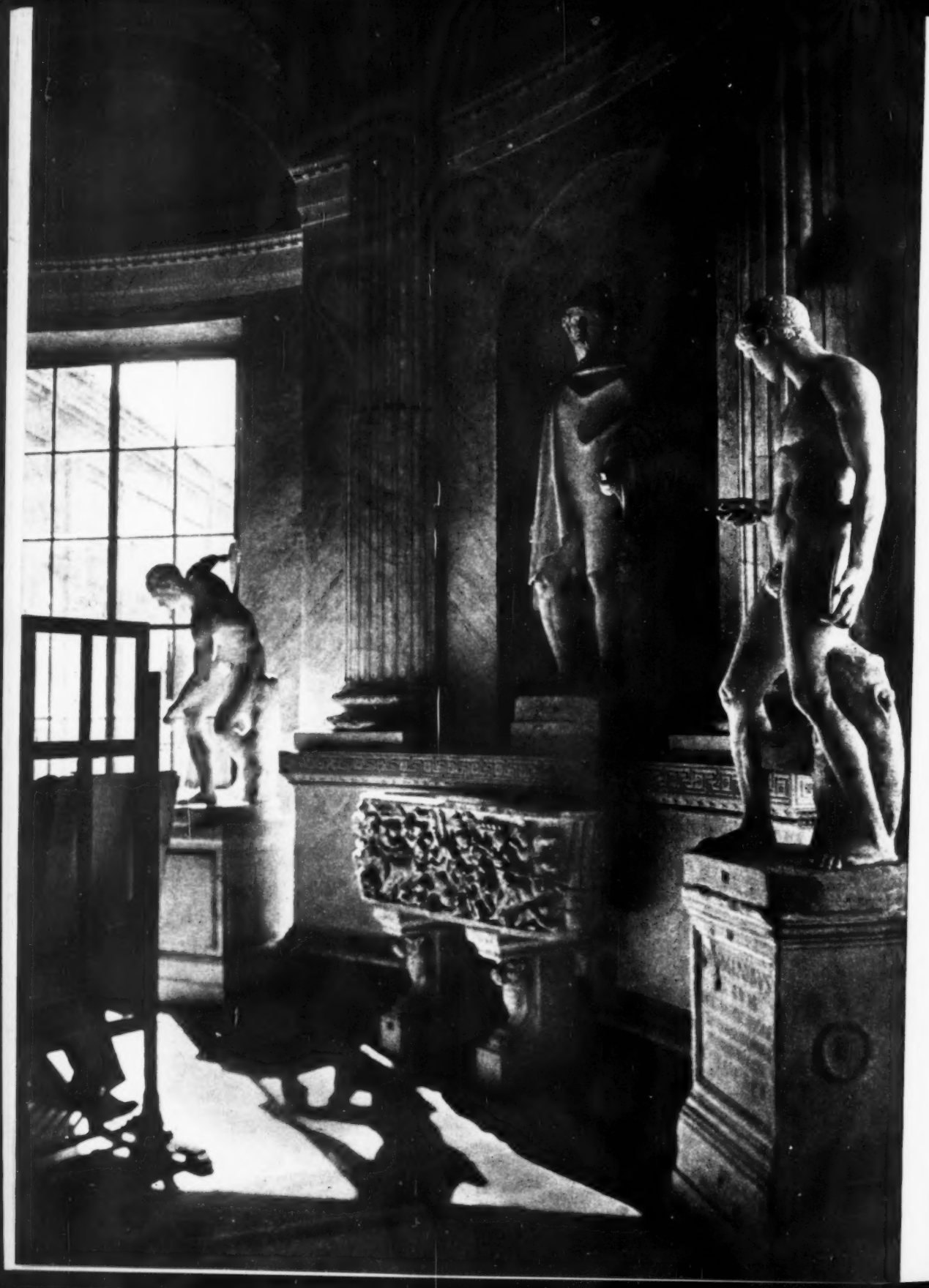
Denn der Strom religiöser Empfindung, dieser ewig hier einmündende und von hier ausgehende Strom, scheint ohne Ende, ja fast ohne Anfang zu sein. Die österlichen Kirchen, brennend rot ausgeschlagen, hallen wieder von der tiefen, eindringlichen Monotonie des uralten gregorianischen Gesangs. In den Auslagen schultern weiße Lämmertiere, Opfertiere heidnischer Zeit, die seidenen Fähnchen des Erlösers, Würste und Schinken, von tiefgrünem Buchs umwunden, hängen in den Gewölben zur Schau. Am Gründonnerstag erlischt, in das geweihte Wasser gestoßen, die Kerze, um brennend wieder aufzutauchen, wenn die Glocken wieder zu tönen beginnen. Und die heilige Mutter, umgeben von hunderten von Weihgaben, wächsernen Gliedmaßen und Herzen, ist heilend wie Hygiea, fruchtbringend wie Cerces, Schoß der Erde und allliebende Gottesgebärerin zugleich.

Daß das ewige Rom in diesem Kriege nicht untergegangen ist, — bedeutet das wirklich noch vielen Menschen Beglückung und Trost? Die Tage, in denen man noch umherstreifen konnte, dürstend nach Schönheit und Erkenntnis, sind vorbei. Die Italiensehnsucht der Deutschen ist erloschen, die junge Generation sucht auf andern Wegen, in andern Erdteilen jene Erlösung von der Schwere und Ungefügigkeit des deutschen Wesens, die noch Goethe in Italien fand. Die Kunst empfängt ihre lebendigen Impulse anderswo, und selbst die christlich-religiöse Empfindung glaubt vielerorten ihres Ursprungs entraten zu können und sucht einen neuen Anfang aus neuem Geist. Ja, nicht nur Rom, sondern das ganze alte Europa scheinen von dem Vergessen, von der Verachtung und von dem Haß der Menschheit bedroht. Es ist, als rücke der Strahl des Lichtes, der so lange auf diesem Kontinent lag, langsam fort und lasse ihn in geschichts- und gestaltenloser Öde zurück. Schon gilt er für wenig mehr als für einen Herd der Unruhe, einen Schauplatz tragischer Geschichte, einen von wunderbaren Denkmälern bestellten Friedhof versunkener Zeit.

Und dennoch scheint es manchmal, als gehe von diesem in der Weltgunst und der Weltliebe erlöschenden Europa, von diesem Rom, noch ein Licht aus, ähnlich jenem diaphanen und wunderbaren Leuchten, das manche Gegenstände nach Sonnenuntergang ausstrahlen und das die Wehmut des Abschieds in sich schließt, aber auch die Hoffnung auf einen neuen Tag.

Marie Luise Kaschnitz

Abbildungen Seite 27—30: Bilder aus dem Vatikan. Photos: Heddenhausen-Posse



ÄGYPTISCHE UND GRIECHISCHE PLASTIK

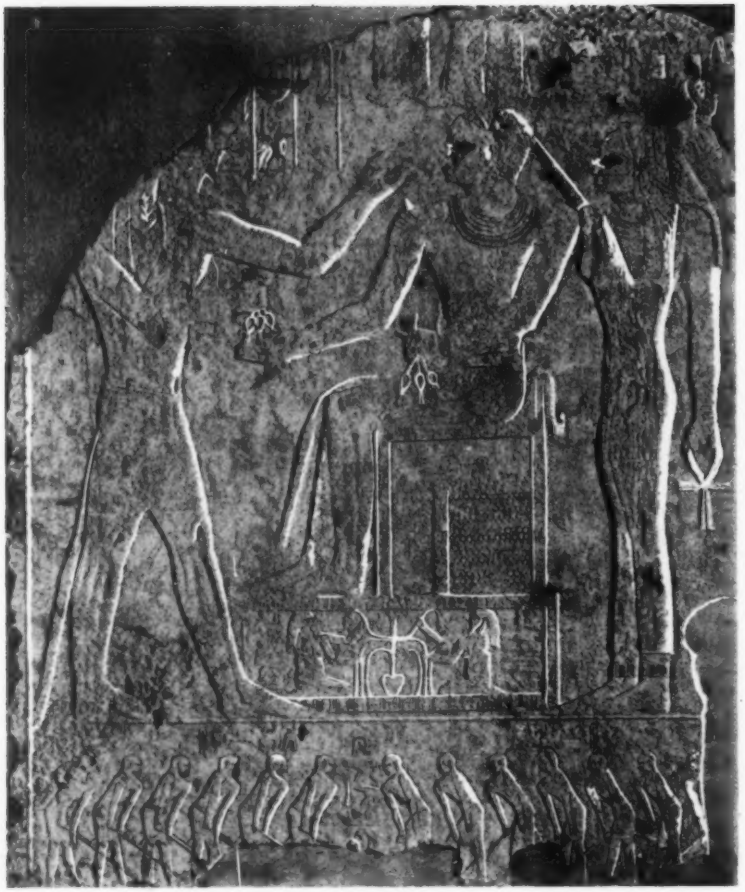
VERSUCH EINER STRUKTURVERGLEICHUNG

Versucht man die allgemeine Struktur des Schöpferischen zur Grundlage einer Einteilung der mittelmeerischen Kunst zu machen, dann lassen sich hier drei Hauptphasen unterscheiden, die zugleich drei verschiedenen psychologischen Stufen in der Entwicklung des mediterranen Menschen entsprechen.

Auf einer ersten Stufe stellt die Bilderwelt der eiszeitlichen Jäger den Versuch des von der Allnatur sich lösenden Individuums dar, die gefährdeten oder bereits zerrissenen Verbindungen wieder herzustellen und sie darüber hinaus durch die Kraft der magischen Persönlichkeit zu beherrschen und zu steigern. Als unmittelbare Projektion des Wunsches in die Natur fehlt diesen Malereien jeder zeitlich oder räumlich gebundene Charakter. Sie besitzen noch keinerlei künstlerische Struktur und müssen immer wieder erneuert werden, so oft der magische Akt wiederholt werden soll.

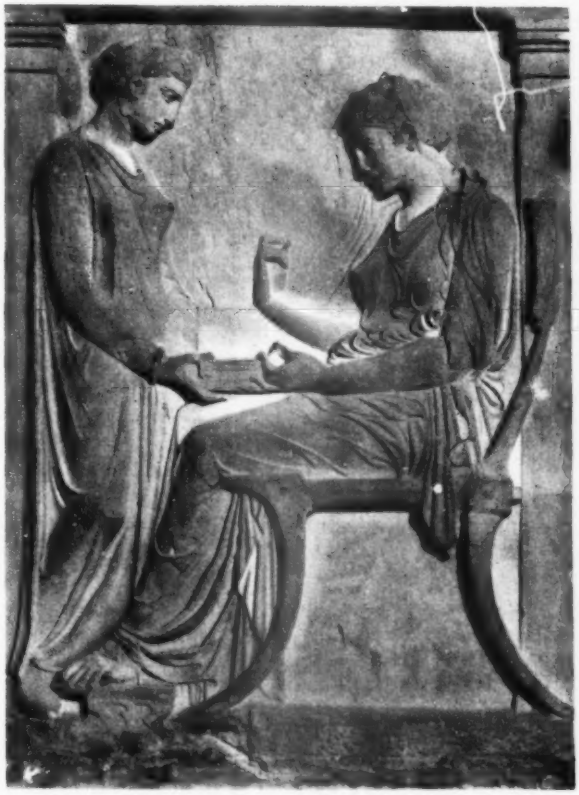
Jahrtausende später, in der ägyptischen Kunst, versucht der für die Begriffe des Raumes, der Zeit und damit auch des Todes empfänglich gewordene Mensch die durch den Tod zerfallende Einheit von Lebenskraft und Körper durch das Bild magisch ins Ewige zu binden. Während in der paläolithischen Kunst das Bild als künstlich gesteigerte Natur identisch ist mit der Wirklichkeit und als solche auch in der Struktur der Umwelt aufgeht, wird nun das gleiche Bild zur bloßen Gestalt des Natürlichen, die, im Strukturnetz orthogonaler Koordinaten eingelassen, ewig und unveränderlich die Belebung durch das magische Wort erwartet. In der griechischen Kunst endlich, die wir in dieser Reihenfolge als dritte Stufe empfinden, verschwindet der Dualismus von Lebenskraft und bildhafter Gestalt. Das belebende Prinzip verliert nun den Charakter magischer Beschwörung und tritt als schöpferische Kraft selbst in die ewige Bildform ein, um sich mit ihr zu einer neuen Einheit von Gestalt, Leben und Dauer zu verbinden, die als plastische Grundhaltung von da ab den Charakter der europäischen Kunst bestimmt. Beschränken wir uns in dieser kurzen Skizze auf den Versuch, der ägyptischen Auffassung das Wesen der griechischen Form gegenüberzustellen. Die hier angedeuteten Theorien gewinnen an Leben und Überzeugungskraft, wenn man sie etwa an dem Vergleich eines ägyptischen Flachbildes mit einem Werk der griechischen Reliefkunst nachzuprüfen versucht. Stellen wir eine Schöpfung der 5. Dynastie, das Relief aus dem Totentempel des Niuserre in Berlin, das den König zwischen Göttern sitzend darstellt (Abb. 1), neben die Hegesostele vom Dipylonfriedhof in Athen (Abb. 2), dann tritt, neben der plastischen Verwirklichung des lebenserfüllten Bildes im Griechischen, die Eigenart der ägyptischen Auffassung von Bewegung und die strenge Bindung an die Mathematik des orthogonalen Raumes klarer hervor, als dies durch die schärfste begriffliche Fassung möglich wäre.

Die Gruppe der Hegeso entwickelt sich in einer Raumschicht, die unsichtbar, aber darum nicht weniger streng den Plattencharakter bewahrt hat. In diesen Grenzen ist der Raum mit den Körpern, die überall über den engen Rahmen hervorzutreten drohen, durch die gleiche Bewegung, die alles durchzieht, zu einer plastischen Einheit voll inneren Lebens verbunden. Diese in der körperlichen Fülle hervortretende Bewegung, die um einen Mittelpunkt schwingend, immer wieder in sich selbst zurückkehrt, umhüllt die Körper und schließt sie mit dem ihnen zugehörigen Raum in Kreisen, Ellipsen und parabolischen Kurven zu einem für sich und in sich ruhenden Block zusammen. Ein plastischer Mikrokosmos entsteht so, der um ein Ruhendes kreist, um einen Mittelpunkt, der zugleich in den aufgenommenen Perlen das Zentrum der Aufmerksamkeit und des geistigen Interesses darstellt, das beide Personen der Gruppe in nachdenklicher und trauernder Betrachtung vereint. Die Bewegung hat daher hier überall einen endlichen Charakter. Sie bleibt überblickbar und tritt nirgends aus dieser individuell begrenzten Welt hinaus, die sie konstituiert und zusammenschließt. So steigt sie im Bogen vom leicht geneigten Haupt der Frau nach aufwärts, umfaßt den



Raumblock, der zwischen ihr und der Dienerin sich ausbreitet, umhüllt in scharfer Kurve abwärts strebend deren Haupt, das sich der Herrin zuwendet, erreicht, die vordere Raumgrenze berührend über Schultern und rechten Arm des Mädchens den Schmuckkasten, setzt sich im linken, lässig auf dem Oberschenkel liegenden Arm der Frau fort, um in scharfem Schwung über die Schultern wieder aufsteigend zur leise rotierenden Ellipse sich zu schließen. Andere Bahnen kreisen um den Oberkörper der Frau, den rechten Arm und die Hand, die in anmutiger Bewegung die Perlenschnur hält, um sie schließlich mit Kopf und Schultern zu einer selbständigen Einheit zusammenzufassen. Wiederum andere scheinen sich in den schöngeführten Falten der Gewänder um die jungen Glieder der Frauen zu winden, deren blühende Körperformen dieser umhüllenden Geschlossenheit von innen heraus drängend aufs Anmutigste entgegenkommen. Alle diese Schwünge und Kurven durchziehen und umkreisen Körper wie Raum, ohne sich um die strenge orthogonale Tektonik der Ädikula zu kümmern, in die sie eingelassen sind. Sie kennen keine Symmetrie, und doch entwickelt sich aus ihrer Gesamtheit jene innere Harmonie, in die das organische Gewächs der schönen Leiber eingetaucht erscheint. Wie im leisen Schaukeln einer Wage equilibriert das ganze Bild um sein achsiales Zentrum, das durch die anmutige Bewegung der rechten Hand, aus der die Perlen gleiten, betont wird.

Diese Endlichkeit ist trotz des leisen Hinausdrängens der Körper eingeschlossen in die Unendlichkeit des orthogonalen Raumes, der in den strengen Linien der Ädikula, trotz alles Gewährenlassens — und vielleicht gerade deshalb um so kategorischer — seine Rechte fordert. Das bewegte in sich kreisende Endliche als Bild der menschlichen Existenz, die im Unendlichen ruht, in dem der Tod herrscht, darin sehen wir die formale Symbolik dieses Grabsteines wie auch der gesamten griechischen Kunst, in der der Mensch als eine harmonische, aus den unendlichen Zusammenhängen des Makrokosmos auftauchende und ihnen unlösbar zugehörige Erscheinung verstanden werden soll. Wenn wir nun wieder zurückblicken auf das ägyptische Relief, das mehr als 2000 Jahre vorher in der klassischen Periode der ägyptischen Kunst geschaffen wurde, dann werden wir wieder in wesentlich einfachere, man möchte fast sagen, unmenschlichere Verhältnisse versetzt. Wenn wir zunächst vom rein Formalen ausgehen, fällt uns sofort ins Auge, daß das irrational scheinende und doch so harmonisch ausgewogene System kreisender Schwünge hier nicht existiert. Eine derartige Struktur des Aufbaus und der Formen wäre auch, und das erkennen wir sofort, dem inneren Wesen des ägyptischen Kunstwerks vollkommen zuwider. Die mit mathematischer Präzision in der Ebene sich entfaltenden Bewegungen registrieren genau und sachlich ein Vor- und Rückwärts, ein Auf und Nieder erhobener oder gesenkter, abgewinkelter oder ausgestreckter Arme und gleichmäßig ausschreitender oder ruhig stehender Beine. Bewegungen von größter Sachlichkeit und Klarheit, der Ebene aufgeschrieben und auf das Wesentliche ihres meßbaren Gehaltes reduziert, Tatsächliches in vereinfachten,



durch den Stilwillen in konventionelle Schemata gebrachten Formen aussagend und wohl auch in ihrem typischen Auf und Ab im einfachsten Rhythmus eingestellt, aber ohne jenen zusammenfassenden kreisenden Schwung, der die Gruppe gegen ein Unendliches abschließen würde wie Frau und Dienerin auf dem attischen Grabstein. Die Figuren dieser Gruppe von König und Göttern sind zwar aufeinander bezogen, aber diese Bezogenheit geht über das Verhältnis von Figur zu Figur hinweg in eine ferne Unendlichkeit, die etwas Un- oder Übermenschliches hat. Und ebenso sind sie in den Achsen der Schwerlinien auf ein Unendliches bezogen, das ihr wirkliches Verhältnis zur Schwere und zum Boden in vollkommen gleichmäßiger Weise auf das rein mathematische Wesen der Richtung reduziert. Keine Figur des Reliefs hat wirkliche Schwere, keine ist aber auch in dieser schwerelosen mathematischen Ordnung stärker oder schwächer betont als die andere oder sonst irgendeines der dargestellten Dinge. In völlig gleichmäßiger Weise ist so die Struktur der Bilder in die ins Unendliche weisenden Richtungen der Ferne und der Schwere eingeordnet und auf sie ausschließlich bezogen. Damit werden wir uns noch ausführlicher zu beschäftigen haben. Die Perspektive des Endlichen, die im griechischen Relief die Figuren zusammenbindet — man beobachte in dieser Hinsicht nur die nach rückwärts keilförmig zusammenlaufende Stellung der Oberkörper von Frau und Dienerin, sowie die gleich hinter dem Bilde sich treffenden Verbindungslinien der Brustspitzen —, existiert auf dem ägyptischn Relief überhaupt nicht, und damit fehlt auch jenes geistige und formale Zentrum der achsialen Komposition, um das die ganze Darstellung des Beisammenseins auf dem attischen Grabstein sich schwingend und kreisend gruppiert. Ein solches Beisammensein mit seinen inneren geistigen und seelisch-gemütvollen Akzenten, mit seiner Konzentration auf den Gegenstand liebevollen Betrachtens, die das Schicksal zweier einander in stiller Trauer zugewandten Personen aneinander bindet, ist dem ägyptischen Künstler vollkommen fremd. Hier sind die Figuren der Gruppe ganz unmittelbar in die Struktur eines Raumes eingelassen, dessen unendliche Gleichförmigkeit alle Äußerungen persönlichen Wesens und persönlicher Bindungen in die reine Mathematik der bloß meßbaren Gestalt auflöst. Die Ganzheit und der auch hier fühlbare Zusammenhang der einzelnen Bildelemente entsteht nicht aus organischen Zusammenhängen der einzelnen Formen und aus einem formalen wie inneren Zueinanderneigen der Personen wie bei der Hegeso, sondern allein aus der Tatsache, daß all die metrischen und quantitativen Daten und Zeichen, auf die die einzelnen Figuren im ägyptischen Bild reduziert sind, in vollkommen gleichförmiger Weise in die Struktur des unendlichen orthogonalen Raumes eingelassen sind. Die aneinander gereihten Figuren hängen gleichsam in den Horizontalachsen dieses Raumes wie in unsichtbaren Fäden, die aus dem Unendlichen kommen und ins Unendliche gehen.

Deutlicher als an den verhältnismäßig lebhaft bewegten Figuren des Niuserre-Reliefs läßt sich dieses Eingebundensein der ägyptischen Flachbilder in die horizontalen Koordinaten des Orthogonalraumes an den Darstellungen ruhig stehender Figuren nachweisen, an Normalstellungen und -typen, bei denen der Künstler prinzipiell bestrebt scheint, diese Ausrichtung in die Horizontalen so stark wie möglich zu betonen.

Solche Bilder, wie etwa das bekannte Relief des Sechemka aus seinem Grabe in Gise (Abb. 3), das gleichfalls der 5. Dynastie angehört, sind ganz von dieser horizontalen Richtungsgebundenheit beherrscht, die den aktiven, handlungsbereiten Charakter der Figur des Grabherrn ausmacht. Die Horizontale bedingt hier, um nur das Wichtigste hervorzuheben, die Richtung des Blickes, die Schulterlinie und deren Fortsetzung bis zur Daumenspitze der Hand, die an den Stab greift, die Haltung der Keule, die untere Begrenzung des Schurzes, die Verbindungslinie der Knie und schließlich die Standlinie der Beine. Zwischen diesen Hauptlinien läßt sich noch eine ganze Menge horizontaler Richtungslinien von geringerer Bedeutung konstatieren. Man fühlt und ahnt sie mehr als man sie sieht. Man erkennt schließlich ganz deutlich, daß jede Einzelheit der Form nur in Hinblick auf sie gebildet ist, immer abgesehen von der ganz ähnlichen Aufgabe der senkrechten Koordinaten, die im statischen Bildbereich die gleiche Rolle spielen wie im Handlungsbereich das Ausgerichtetsein auf die Horizontalen.

Alle Gestalten des ägyptischen Reliefs sind so in der Richtung ihrer Aktion auf eine Perspektive des Unendlichen festgelegt. Handlung reiht sich in vollkommenem Gleichmaß an Handlung, Gestalt an Gestalt. Alle sind, neben ihrer Bindung an die Vertikalen, einbezogen in den gleichmäßigen Rhythmus der Horizontalen, die als Wegweiser der Unendlichkeit und

damit auch als Zeichen der Zeitlosigkeit verstanden werden müssen.

Ein Vergleich mit unserer modernen perspektivischen Auffassung, der gelegentlich des Hegesoreliefs schon verwendet wurde, läßt diesen Ewigkeitscharakter der ägyptischen Bildkunst deutlich hervortreten. Im perspektivischen Bild ist jener Teil der Linien, die auf der Bildebene senkrecht stehen, auf einen Fluchtpunkt bezogen, der für unsern eigenen Augenpunkt eintritt. Die Figuren ruhen in sich oder blicken auf den Beschauer hinaus. Sie sind ins Endliche eingestellt, in das sie den Betrachter des Bildes mit einbeziehen. Alles ist also in sich, d. h. im Endlichen, geschlossen oder mit dem Beschauer in Verbindung gesetzt, der wiederum nur einen endlichen, das heißt vergänglichen Bezug darstellt. Daher stehen auch die modernen Bilder in der Zeit, das ist eigentlich gegen die Zeit, die über sie hinwegfließt, sie verändert und zu verwischen sucht. Dagegen haben die ägyptischen Bilder niemals einen in sich gekehrten Charakter. Jeder Punkt ihrer Existenz, jede Bewegung ihres handelnden Körpers ist ja auf einer der Horizontalen gelegen, die über sie und ihre Gemeinschaft hinaus in die Unendlichkeit weisen. Aber auch zum Beschauer, der nur ein endliches Dasein genießt, führt von diesen Bildern kein Weg, denn diese bleiben immer nur sich und damit auch dem Unendlichen zugekehrt, das ihnen zugleich die vollkommenste Objektivität verleiht.

So fließt zwar auch hier der Strom der Zeit, ausgedrückt durch Bewegung und Handlung, aber die Bilder stehen in ihm nicht wie Körper, die von ihm abgeschliffen werden und nur durch ihr in sich geschlossenes Wesen ihren Bestand als Mikrokosmen im unendlichen Strom der Zeit zu erhalten vermögen, sondern diese Bilder gehen gleichsam im selben Tempo mit diesem Strom, sie sind in ihn eingelassen und dadurch wird für sie selbst die Strömung aufgehoben. Alle Bewegung verläuft daher als bloße Richtung, das heißt als bloße Gestalt nicht aus dem Kausalen, will sagen aus der wirkenden Kraft und damit aus dem Endlichen heraus. Sie ist nicht Zeit messend im Widerstreben gegen die Zeit. Sie ist daher auch nicht zeitlich fixiert, sondern in das zeitlos Unendliche eingelassen. Hier gibt es kein Entstehen und Vergehen. Alles findet in der gleichen Zeit statt, von der sich das kausal Bedingte nicht abhebt, in der es vielmehr als etwas Gewordenes, als bloße Gestalt erscheint.

Aber auch durch Überlegungen anderer Art kommt man, was die Zeitauffassung anlangt, die im ägyptischen Relief sich offenbart, zum Ergebnis, daß hier der eigentliche Zeitbegriff als solcher durch eine folgerichtig durchgeführte Form der Verräumlichung aus der Welt des Bildes geschafft wird.

Es gibt auch im Ägyptischen Darstellungen, die einen in der Zeit sich abspielenden Vorgang wiedergeben wollen. Der Ablauf wird dann in seine einzelnen Phasen zerlegt, trotzdem aber in ein Bild mit gemeinsamer Standlinie zusammengefaßt. So erscheint eine hüpfende Tänzerin in drei Bildern, die den Vorgang des Springens in drei aufeinanderfolgenden Momenten wiedergegeben. Die Zeit ist hier durch den Raum versinnlicht. Um das zu erkennen, braucht man

nur an das Prinzip der modernen Kinoaufnahmen erinnern. Hier wird die Zeit durch die Zerlegung in viele aufeinanderfolgende Bilder auf den Filmstreifen verräumlicht, und zwar prinzipiell nicht anders wie auf dem ägyptischen Bild. Dann aber wird durch die rasche Bewegung des Filmstreifens der Raum wieder verzeitlicht, das heißt in den normalen Ablauf des Nacheinander in der Zeit eingeordnet.

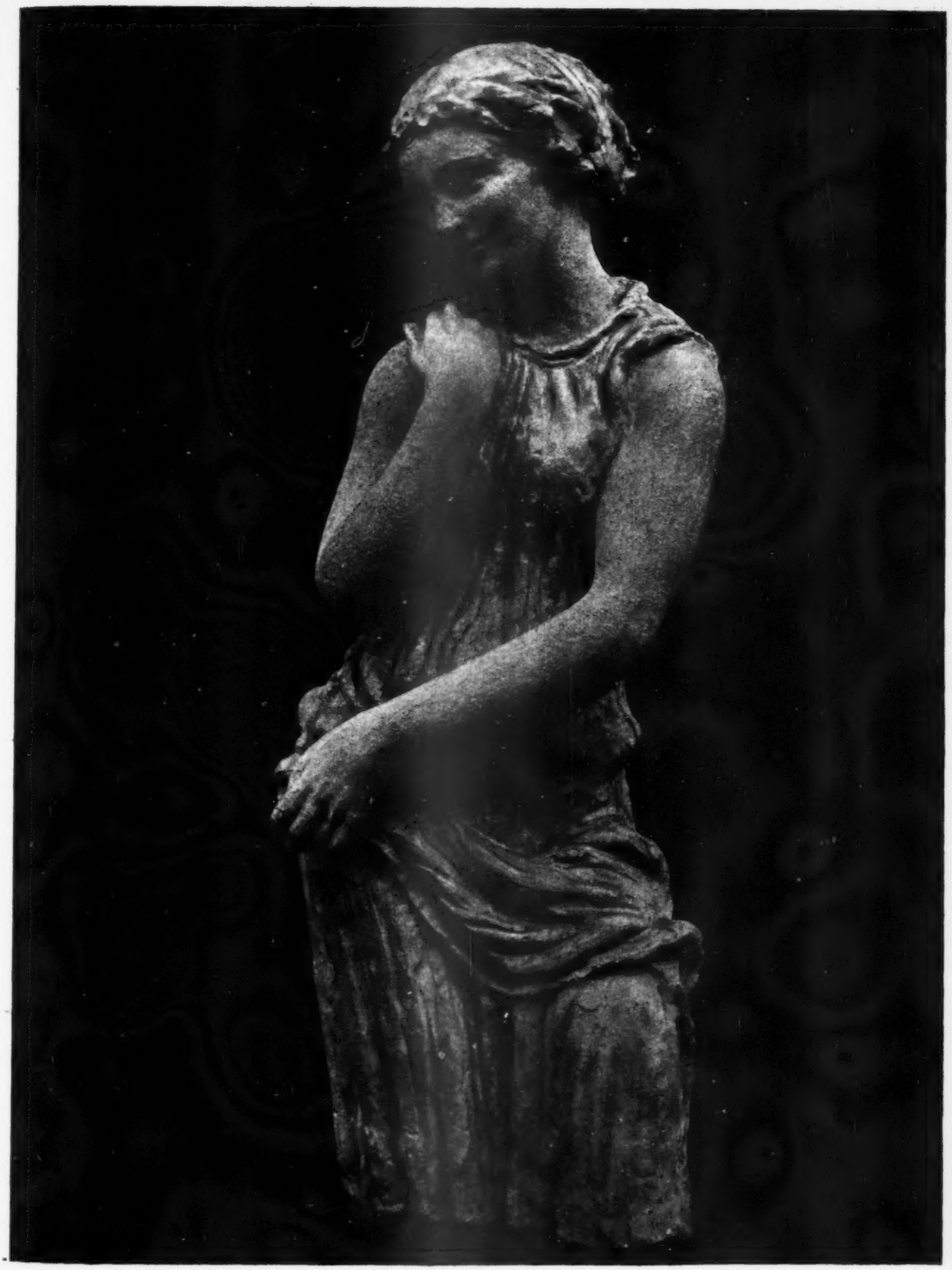
Die Beschränkung der ägyptischen Form auf das rein Metrische bringt es demnach mit sich, daß der Zeitgehalt der Form gleichfalls verräumlicht, das heißt als etwas im Raum und durch den Raum Meßbares aufgefaßt wird. Zu dieser Erkenntnis trägt auch hier neben dem bereits angeführten Beispiel der Tänzerin wieder der Vergleich mit dem griechischen Relief bei. Wenn wir eine der Kampfdarstellungen der Mausoleumsfriese mit dem Libyerkampf Ramses II. auf den Reliefs des großen Felsentempels von Abusimbel (Abbild. 4) vergleichen, dann sieht man ohne weiteres, daß die Vorstellung von dem, was Kämpfen bedeutet, auf den beiden Reliefs eine vollständig verschiedene Auslegung erfahren hat. Der ägyptische König erlegt den Barbaren scheinbar ganz mühelos. Seine göttliche Erscheinung, sein stürmisches Vordringen, die Kraft, die von seinem Wesen ausgeht, genügen, um den Feind aller Fähigkeiten zum Widerstand zu berauben. Wie vom Blitz getroffen stürzt der Libyer unter dem sicheren Griff zusammen, wehrlos ist er dem Stoß der königlichen Lanze ausgesetzt, die ihn durchbohrt. In diesem Kampf ist von Ringen und von dem Messen zweier Kräfte keine Rede. Nirgends bemerkt man etwas von den spannenden Momenten, die der Aufeinanderprall zweier gegensätzlicher Gewalten mit sich bringt, nirgends führt das Ringen einander feindlicher Energien zu den unausweichlichen dramatischen Momenten eines echten Kampfes, in denen die Entscheidung oft auf des Messers Schneide steht. Der Sieg des Königs ist von Anfang an gewiß, vorbestimmt und daher mühelos, ungefährdet und selbstverständlich. Das Bild wird zum bloßen Zeichen eines seit Ewigkeit vorbestimmten Geschehens. All dies bedeutet aber nichts anderes, als daß der Vorgang seines zeitlichen Charakters vollständig entkleidet ist. So bar aller Energie, aller Zusammenballung der Kräfte, alles Ringens wie er ist, so wenig enthält er auch das Werdende und das auf die nächsten Momente der Entwicklung weisende des dramatischen Vorgangs, so wenig ist der energetisch ablaufende Inhalt der Zeit und damit die Versinnlichung der Zeit selbst in den Ausdruck der Form aufgenommen. Alles, Spannung, wie die durch die Energie hervorgetriebene Bewegung ist auf ihren rein metrischen Gehalt in der Ebene reduziert, ist damit zur „Gestalt" dieses Vorgangs gewor-

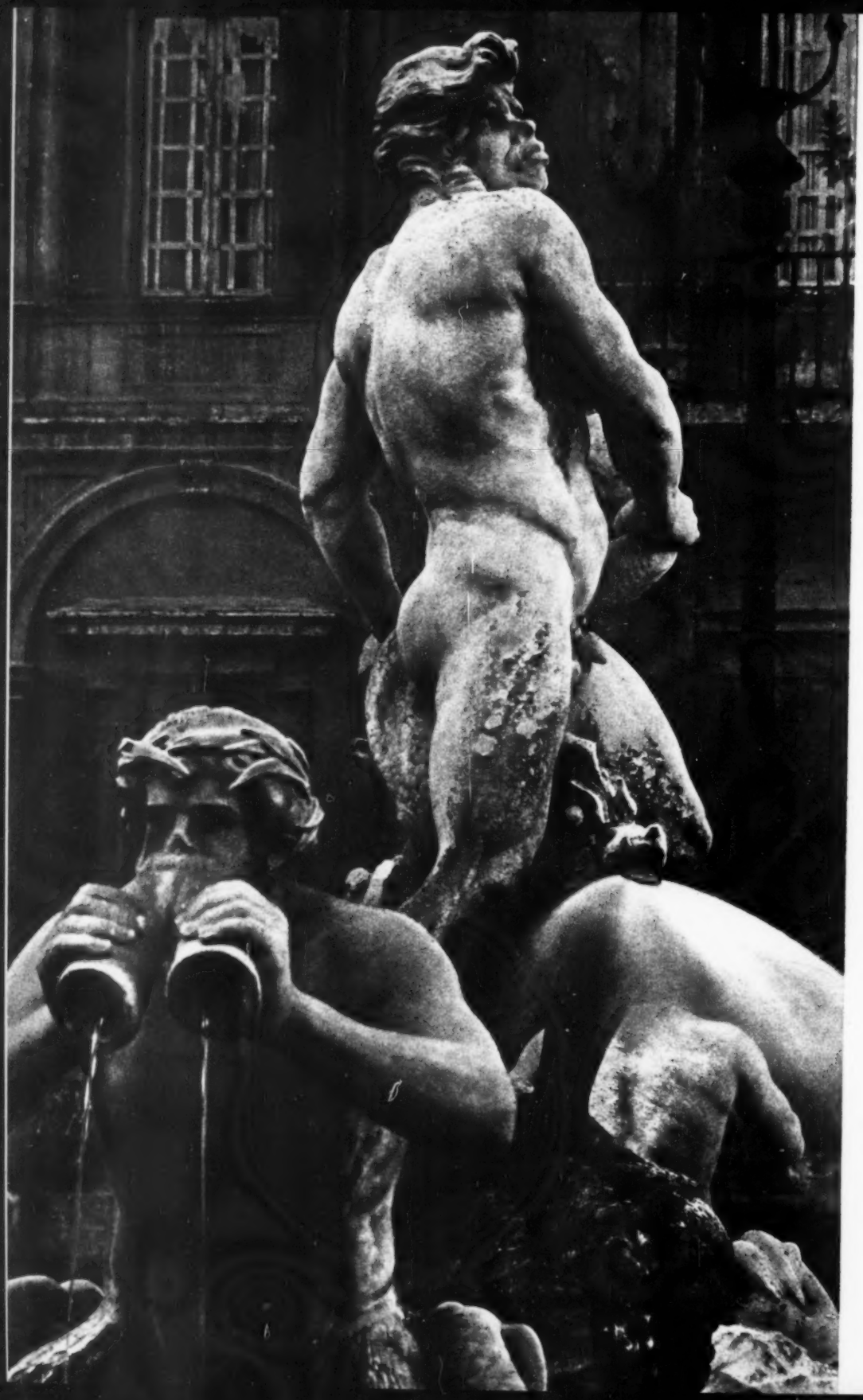
den und damit auch zur „Gestalt" der Zeit, womit die vollkommene Verräumlichung der Zeit ausgesprochen wird. Die „Gestalt" des Lebens, die allein vom ägyptischen Künstler zur Darstellung gebracht wird, ist zeitlos, oder mit anderen Worten, ewig und unveränderlich. Sie existiert im unendlich gleichförmigen, unbewegten orthogonalen Raum, in dem sich die Zeit nicht anders abbilden kann, als wiederum durch den Raum selbst, der nichts von der Energie aufzunehmen vermag, durch die sich die Bewegung im Leben als ein zeiterfülltes, zeitbedingtes Element zu erkennen gibt. Erst in dem Moment, in dem durch die Kraft des magischen Wissens oder durch die Fähigkeit der Phantasie die „Gestalt" wieder in die für den Toten tatsächliche, für den Lebenden aber transzendente Wirklichkeit zurückversetzt wird, füllen sich die ewigen „Gestalten" wieder mit Zeit, das heißt mit dem zeitlich gebundenen Leben, treten heraus aus ihrer Existenz im ewigen und unbewegten orthogonalen Raum, werden zum realen Leben des Toten, zu seinem wirklichen Besitz oder treten in das Bewußtsein des Betrachters der Tempelbilder als Erleben transzendent göttlicher Geschehnisse oder Vorgänge des königlichen Lebens ein. Es bedeutet diese sich immer aufs neue wiederholende Verzeitlichung des Räumlichen bei der „Belebung" der Bilder, diese Rückführung des Raumes in die Zeit nichts anderes als jenes „Erinnern", das nach Weizsäcker sich vollzieht, wenn „was im Raume war, in zeitliche Gegenwart übersetzt wird". Neben diesem sich immer wiederholenden zeitlichen „Erinnern" und Verwirklichen bleibt die Existenz der Bilder unverändert und ewig als objektiver, konservierter Bestand eines immer wieder zu belebenden Reichtumes, an dessen Vermehrung die Bilderleidenschaft des ägyptischen Menschen die Jahrtausende hindurch unablässig bemüht ist. Das Absolute dieser Bildgestaltung wird am Vergleiche mit dem griechischen Werk besonders eindringlich sichtbar. In den Kämpfen des Mausoleumsfrieses (Abbild. 5) ist alles voll Spannung, voll dramatischer Höhepunkte. Der Streit ist in Zweikämpfe aufgelöst, jedes Paar kämpft mit dem Aufgebot aller Kräfte. Noch ist im Vordringen und Zurückweichen, im erbitterten Ringen von Kämpfer zu Kämpfer nichts entschieden. Man überblickt hier den Verlauf der Geschehnisse als einen in der Zeit sich abspielenden Vorgang. Im Sich-Spannen und Lösen der Muskel, in der Energie der Bewegungen, die das Vorher und Nachher durch das krafterfüllte Bild der Funktionen der nackten oder wenig verhüllten Leiber und durch das, wie aus innerer Belebtheit heraus wirkende Flattern und Rauschen der Gewänder, wird die Zeit im Ablauf des Geschehens unmittelbar zum bildlichen Ausdruck gebracht. Hier ist Bewegung nicht bloß als metrisches Phänomen faßbar, sondern darüber hinaus in der kausal bedingten energieerfüllten Gesamtheit ihres Bestandes erlebbar. Davon kann bei dem ägyptischen Relief keine Rede sein. Niemand wird durch das ägyptische Bild angeregt, sich in die Gestalt des vordringenden Gottes oder des zusammenbrechenden Barbaren „einzufühlen" und damit auch die Sensation der energievollen Handlung in ihrer dramatischen Erregung und zeitlichen Bedingtheit mitzuerleben, so wie es ein wirklicher Genuß des griechischen Werkes unwillkürlich zur Folge hat, ja geradezu voraussetzt. Das Metrische ist auch im Griechischen Grundlage der bewegten Handlung, aber es ist umkleidete Vitalität, es bildet als Regler zum Maßvollen, als Bindung mit dem Ewigen und allgemein Gültigen das Rückgrat und das statische Element des plastischen, krafterfüllten und dahinströmenden Lebens. Der vollkommenen Verräumlichung der Zeit im Ägyptischen steht hier wie überall im Griechischen ein antinomisches Verhältnis der beiden Elemente gegenüber. Daher ist das griechische Bild nicht bloße „Gestalt" des Lebens wie das ägyptische, sondern Darstellung des Lebens selbst als ewige sinnliche Erscheinung seines wesentlichen Gehaltes. Gestalt und Energie, Zeit und Raum vereinigen sich hier trotz ihrer ursprünglichen Gegensätzlichkeit in unzertrennlicher Harmonie als ewig gültige Darstellung des Lebens, das in seiner plastischen Formung zwar zeitlich bedingt, durch die Zugehörigkeit seines metrischen Gehalts an den orthogonalen Raum aber an ein ewiges Gesetz gebunden ist.

Aber erst wenn man sie unseren modernen Empfindungen gegenüberstellt, offenbart sich die Verräumlichung des ägyptischen Zeitbegriffs als absolutes Symptom. In der modernen Auffassung „ist es der Raum, der durch die Zeit überwunden werden soll, ein Bestreben, das schließlich nur dazu führen kann, das Gefühl der Veränderlichkeit und des zeitlich Beschränkten alles Daseins auf die quälende Spitze zu treiben. Hier (im Ägyptischen) ist es Überwindung der Zeit durch den Raum, in der die Weisheit des Orientalen die Ewigkeit und das Bewußtsein unveränderlichen Seins und seiner Totalität sucht und gefunden hat, soweit dies der menschlichen Natur überhaupt erreichbar zu sein scheint".

Guido Kaschnitz-Weinberg

Bilder: S. 39: R. Daudert, Junges Mädchen; S. 40: L. Bernini, Tritonenbrunnen in Rom; S. 41: Pompeji, Tempel des Apoll; S. 42: Toni Stadler, Frauenkopf (Photos: Schuch, Heddenhausen-Posse, H. Bärend)





JACOB BURCKHARDT UND DIE IDEE DES SCHÖNEN

»Bedeutung«

Priester zu sein des Ewigschönen — das war für Burckhardt, wie er's einmal (in einem seiner Gedichte) selbst bezeichnet hat, höchstes Anliegen, heiliges Amt. Die Kunst — d. h. die große, diejenige, welche, die Zeiten überdauernd, Ewigkeitscharakter beanspruchen darf — ragt für ihn in eine Sphäre des Geheimnisses, des Wunders, des Mysteriums. Sie ist ihm bildhafte (und das heißt: abbildhafte, symbolische) Darstellung „einer höheren Welt", der Welt der Urbilder nämlich, der Welt der platonischen Ideen, die sich ihm, gleich seinem Meister Raffael, „offenbart" in der höchsten Schönheit der sinnlichen Erscheinung. In ihr empfängt er die Deutung eines „zweiten Daseins".

In dieser höheren, der Welt der Ideen, gehört das Schöne zusammen mit dem Wahren: als dem »Wesentlichen« oder Wesenhaften, im Unterschied von dem bloß »Wirklichen«, von der „gemeinen" Wirklichkeit, die so vieles nur „Zufällige" mit umschließt. Und wo der Unterschied sich steigert zum Gegensatz, da kann in diese Betrachtungsweise ein schopenhauerisch-weltverneinender Zug hineinkommen, indem höchste Schönheit „Überwindung" des Irdischen bedeutet.

Wie mit dem Wahren, so steht das Schöne in Zusammenhang auch mit dem Sittlichen und mit dem Heiligen. Es gibt kein isolierendes l'art pour l'art. Echte Hoheit der Form ist Ausdruck nicht nur der reinen Schönheit, sondern zugleich einer hohen menschlichen Gesinnung.

In dieser idealen Gesinnung ist das ästhetische Element nicht zu trennen zunächst vom ethischen.

Last not least aber steht das Schöne, als Symbol eines über das nur Menschliche erhabenen Göttlichen, in Beziehung zu den Werten des Heiligen: zu Ehrfurcht, „Feierlichkeit", Weihe, „Gottesnähe". Daß einzig ein Höchstmaß schöner Form die dem Heiligen adäquate Ausdrucksart sei, ist für Burckhardt eine Selbstverständlichkeit; sie quillt aus einem Empfinden, das man apollinisch, katholisch, goethisch nennen darf. Die terribilità altorientalischer tierischer Monstra — der Sphäre des Dämonischen entstammend und Ausdruck allein des mysterium tremendum — ist kein mögliches Sinnbild des Göttlichen, wenn dieses als das „Vollkommenste" vorgestellt werden soll. Solcher »Würde« entspricht weit eher die klassische Wiedergabe im Bilde des exemplarisch schönen Menschen. Ist die Menschenform — verglichen mit der Tierform — schon an sich die edelstmögliche, so wird diese nun nicht durch die Unform des Untiers, sondern durch ein höchstmögliches Maß von Schönheit allem Gewöhnlichen enthoben. Diese Form ist — entsprechend dem übernatürlichen Wesen, dem sie Ausdruck verleihen soll — nicht nur herausgehoben aus allem Naturalismus, sondern zugleich emporgehoben in eine höhere, ideelle Sphäre, die alles Dämonenhafte unter und hinter sich läßt. Und andererseits empfing durch die Verbindung mit der Welt der Religion auch die Kunst eine Weihe, deren Segen noch den profanen Gegenständen einer bereits säkularisierten Kunst etwas vom Zauber verklärter Schönheit verleihen konnte.

Fruitio

Für das Schöne waren Augen und Phantasie Burckhardts in seltener Weise empfänglich. Das Schöne erwärmte, belebte ihn unmittelbar. Ganz geläufig war es ihm, von „der Süßigkeit eines Treppenlaufes" oder „der Wonne eines Säulenhofes" zu reden; und ein eigentümlicher Glanz, so berichtet Wölfflin, kam noch über den alten Mann, wenn er auf seiner Stube von den Eindrücken einst genossener Schönheit sprach.

Das Schöne „bewunderte" er nicht allein — wobei viel Konvention sein kann —, er „liebte" es. Und die Fähigkeit, so zu lieben, schenkte ihm ein Glaube. So war er prädestiniert, der von dem Schönen (und von dem Glauben an das Schöne) ausgehenden Gnaden teilhaftig zu werden: jener hohen Beglückung, welche das Vollkommene (d. h. das den Gesetzen der Schönheit voll Entsprechende) zu spenden vermag, indem es auch in uns die Schwingungen des wahren Schönen hervorbringt und dadurch auch in uns ein Gefühl jener hohen Harmonie erzeugt, die uns frei macht von allem „Geist des bloß Niedlichen, Süßen und Raffinierten". Wie der Wohllaut eines Kunstwerks — der geheimnisvolle Sonnenschein völlig ausgeglichener Harmonie, der über ihm liegt — hervorgeht aus dem souveränen Glücksgefühl eines Meisters, der über die Fülle und Mächtigkeit aller Mittel verfügte, so strahlt ein wohltuendes, beglückendes Gefühl auch von dem Werke zurück auf den Beschauer.

Für Burckhardt persönlich gehörte das Erleben des Schönen so sehr zur Daseinsfreude, in Burckhardt war der „Durst" nach den schönen Dingen derart mächtig, daß er — mindestens von Zeit zu Zeit — ein „Erfrischungsbad im Gebiet der schönen Formen" geradezu nötig hatte.

Dabei war die Macht, die das Schöne auf ihn ausübte, nicht eingeschränkt auf den Bezirk nur der Kunst. Zu den schönen Formen, in denen er, um sich zu erfrischen, baden mußte, zählte er ausdrücklich auch die landschaftlichen. Und in solchem umfassenden Sinne fand er das Schöne, das er suchte, immer wieder vor allem in Italien, dem klassischen Lande der Harmonie. Diese offenbarte sich ihm dort, tief beglückend, in der Kunst, in der Landschaft — und, nicht zuletzt, auch in der wahren Humanität eines einfach und naiv gebliebenen natürlichen Menschentums von angeborener Kultur. Kunst- und Landschaftseindrücke verschmolzen ineinander; beim Anblick z. B. von Massa — zwischen Pisa und Spezia gelegen — konnte Burckhardt sich unmittelbar erinnert fühlen an Claude Lorrain, diesen „Hohenpriester" des Schönen, mit dessen verklärenden Augen er die geliebte „Italia Diis sacra" sah. Glücklich, ja „vollkommen glückselig", in einem schönen „Gleichgewicht", in einer „Harmonie aller Kräfte", vermochte er sich vor allem in Rom zu fühlen, der ewigen Stadt, die das Bild ewiger Schönheit immer von neuem ihm schenkte.

Was hier nach der Klassik ruft, ist freilich eine romantische Seele. Ein gut Teil Romantik steckt in der „Flucht" aus der gemeinen Wirklichkeit in eine schönere, ideale Welt, in der allein man „sich harmonisch entwickeln" könne zu »seiner« Form. Und ein gut Teil Romantik steckt in der ewigen Sehnsucht — mag diese immerhin dem Klassischen gelten: dem still Beseligenden der plastischen Klarheit und sonnigen Heiterkeit maßvoll abgewogener schöner Formen. Und Italien ist der Weg, auf dem der deutsche Romantiker hinfindet zur Erfüllung seiner Sehnsucht nach Klassik. Ein schwärmerisch-sentimentaler Zug liegt so gerade auch in Burckhardts Verhältnis zu Italien. (Bezeichnend für das spezifisch »deutsche« Italienerlebnis ist die Vorliebe, die sich wie bei Goethe und anderen so auch bei Burckhardt findet, die südlich klare Luft gerade in der geheimnisvoll-elegischen Stimmung des Mondlichts zu genießen.)

Burckhardts Romantik entsteigt einem Leiden am Leben und einem daraus quellenden Trostbedürfnis, das uns schon bei dem Jüngling begegnet. Und nun erscheint die Schönheit der Kunst, erscheint insbesondere die Schönheit Italiens und Roms als der Gnadentrost, als die „heiligende Kraft", welche der Seele die „Erlösung" eines „ruhigen Glückes" zu schenken vermag, des Glücks einer hohen „Kontemplation". Inmitten der Eile und Hast des modernen Lebens kann ein Seelenfriede nicht mehr aufkommen; in der andächtigen Hingebung aber an die Macht des Schönen vermag die vom „Heimweh" nach der Schönheit getriebene, zu ihr wallfahrende Seele ihre „Heimat" zu finden.

Dem Pilgrim den Trost der großen Harmonie zu spenden, ist freilich nicht jede Art von Kunst imstande. Vorzugsweise ist es diejenige Raffaels (um — als einen symbolischen Namen — nur diesen einen zu nennen). Und um durch solche Kunst sich wahrhaft trösten lassen zu können, dazu gehört eine liebende Seele: eine „kunstsinnige" und, in goethischer Art, dem „Beglückenden" zugewandte Seele, und nicht ein nur „kunstverständiger" Geist, der vielleicht besonders angezogen wird von dem nur »Interessanten« und Erregenden, ob auch Zerrissenen, Disharmonischen.

Form und Freiheit

Wenn Maß und Harmonie es sind, die das höchste Schöne ausmachen, dann gehört zu diesem das Ruhige. Das Ruhige ist der rechte Ausdruck auch des Vollkommenen, die rechte Form einer sinnlichen Widerspiegelung des Allgemeingültigen, des Absoluten, des höheren, idealen Seins. Angemessen ist das Ruhevolle endlich dem kontemplativen Bedürfnis dessen, der — aus der Unruhe des Lebens, aus den Dissonanzen der äußeren Wirklichkeit heraustrachtend — nach der „musica" (wie Alberti sagte) des Wohlproportionierten verlangt. So liebt Burckhardt auch die Tonkunst des bel canto; und bei Gluck etwa meint er das Musizieren der Engel zu hören.

Mit dieser »Stille« des Schönen paart sich seine »Größe«, die in einer „ernsten und erhabenen Symmetrie", einer über den Alltag hinausweisenden „Feierlichkeit" ihren Ausdruck findet. Doch schließt dieser Ernst „das großartig Heitere" nicht aus. Dabei bedeutet die Großartigkeit (oder „Größe") — im Gegensatz zu „bloßer Anmut und Zierlichkeit", die allzu leicht den Weg zum Kitsch darstellt — das Erhabensein über alles »Unwesentliche«, das Absehen von

einer Wiedergabe auch der „individuellen Nebensachen", die Konzentration auf das „Entscheidende", um dieses zu um so mächtigerer, monumentalerer Wirkung gelangen zu lassen, die »edle Einfalt« des T y p i s i e r t e n — als des dem Gesetz des Stils folgenden Ausdrucks einer Erhebung der natürlichen Wirklichkeit zur Höhe des Symbolischen.

Ohne Innehaltung der Grenzen einer formalen Gesetzlichkeit gibt es keine abgeklärte, objektive Schönheit. Darum darf über solche Grenzen kein Eigenwille — auch des größten Genies — sich hinwegsetzen. Die überpersönliche Idee des Schönen verbietet ein übermäßiges (d. h. schrankenloses) Hervortreten der Künstlerpersönlichkeit. Die Künstlergeschichte wollte Burckhardt — bei allem gebührenden Respekt vor dem schöpferischen Individuum — letzlich abgelöst sehen durch eine (nicht den Personen, sondern den Stilentwicklungen nachgehende) Kunstgeschichte »ohne Namen«. Schließlich stand für ihn die wahrhaft» große« Kunst über aller bloßen Geschichte, — standen die von der Menschheit errungenen *κτήματα ἐς ἀεί* oberhalb der Welt ständigen Wandels.

Doch bei aller Gebundenheit an das Stilgesetz soll das Schöne nie starr sein, sondern stets voller „Lebendigkeit". So unbedingt alle Formlosigkeit abzulehnen ist, immer ist doch die Form in Freiheit neu zu finden: im Wetteifer der Künstlerindividuen um die höchste erreichbare Schönheit, frei von allem Zwang und aller Rücksicht auf äußere Konvention. Mannigfaltigkeit soll sein. Aber Freiheit darf nicht zu Willkür werden. Das Wollen des Künstlers muß mit dem objektiven Ideal der Kunst sich begegnen in der Idee der Schönheit, der die Freiheit sich verantwortlich zu fühlen hat. Das Gesetz des „Maßhaltens" ist, wie ein ästhetisches, auch ein sittliches Gesetz. Schönheit und Lebendigkeit zugleich werden erreicht, wenn erstlich das Gesetz der Form gewahrt wird, und zum zweiten — innerhalb der durch den Stil gesetzten Grenzen — die freie Entfaltung individueller schöpferischer Kraft gewährleistet ist. „Kraft und Schönheit" gehören so zusammen.

Gepaart sein müssen aber auch „Kraft und Naivität". Alles »Gewollte«, wie alles Zuviel an „Berechnung" — aus überhandnehmender Reflexion hervorgehend —, zerstört jenen Eindruck der „Unabsichtlichkeit", für den wiederum Raffaels Kunst, die darum ein so „inniges Wohlgefallen" auslöst, das große Paradigma ist.

Wie zwischen Schönheit und Lebendigkeit eine fruchtbare Beziehung walten muß, so entbehrt auch die romanisch-germanische Spannung innerhalb eines »guten Europäertums« für Burckhardt nicht ihres Sinnes. Da aber die Lebendigkeit deutscher Art, die immer irgendwie zum Romantischen neigt, gern einen Zug zum „Phantastisch-Willkürlichen" aufweist, so bedarf es der ausgleichenden und beruhigenden Gegenwirkung mediterranen, durch die Antike geläuterten Formsinnes. Italien war für Burckhardt — wie sein Freund Geymüller es ausdrückte — „die Schönheit an sich". Der dort ansässige Sinn für die harmonische Schönheit der Verhältnisse erschien ihm (wie so vielen, unter denen nur z. B. Viktor Hehn genannt sei) als das natürliche Erbteil eines Menschentums, das von dem Gefühl eines heiteren, „schönen, leichten Daseins" getragen wird, wie es deutscher Schwerblütigkeit nun einmal nicht gegeben ist.

Solcher Sinn für »die« Schönheit ist gewiß weit entfernt von allem — immer irgendwie problematischen — Individualismus; ebenso weit entfernt aber auch von aller Neigung, das Individuum auszulöschen. Die Schönheit ist über-, doch nicht antiindividuell. Und so ward sie exemplarisch gestaltet von der auf der Frührenaissance organisch aufbauenden Hochrenaissance. Deren letzte — raffaelische — Aufgipfelungen ragen, ohne der individuellen Lebendigkeit irgend zu entbehren, empor bis in eine Sphäre himmlischer Entrücktheit.

Klassizismus?

Burckhardts Standpunkt ist fern von aller engen Ausschließlichkeit. „Neben" den großen Italienern, und selbst neben Raffael, kann er auch deutsche Meister rühmend hervorheben; und nicht nur einen Stephan Lochner, sondern z. B. auch den „kräftigen" Hans Baldung Grien. Burckhardts Raffaelitentum hat nichts von einem nazarenerhaften Zuge zu blasser Kartonkunst. Neben der griechischen Klassik weiß er die „Größe" auch der Kunst des Alten Orients und Ägyptens voll zu würdigen, wenngleich er über ihrer Stärke, der Verhütung alles „Willkürlichen" durch die „Bändigung des Individuellen", ihre Schwäche nicht übersieht, nämlich das Übermaß von Traditionalismus, das diese Kunst schließlich mußte „versteinern" lassen. Auch wird der „Schönheitsjubel" der griechischen Kunst in keiner Weise etwa ausgespielt gegen die christliche Kunst, in deren Mittelpunkt eine Passion steht. Auch

ein Leiden kann sehr wohl Gegenstand einer Verklärung zu höchster Schönheit sein. Die Schönheit der christlichen Kunst, die eine andersartige ist, aber nicht niederen Ranges als die der antiken, ist nicht zuletzt die des seelischen Ausdrucks. Um ihre „ausdauernden Themen" sei die christliche Kunst nur zu „beneiden". Mit Liebe und warmer Verehrung hing Burckhardt allezeit an den deutschen gotischen Domen. Das Straßburger Münster konnte ihn „das Paradies" auf Erden dünken. Wohingegen er die Gotik Italiens als „unrein" erkannte und z. B. den Mailänder Dom „selbst als unschön" empfand.

Keinerlei Mißachtung trifft auch die Kunst der Spätzeiten, etwa des Hellenismus. Auch „individueller" Schönheitssinn kann immer noch „viel Großes" schaffen. Und im Pergamonaltar findet Burckhardt trotz aller „Eruption" der Kräfte in den dargestellten „Evénements", eine „Schönheit" eigener Art, die er gegen das klassizistische Kunstrichtertum eines Hermann Grimm mit aller Kraft verteidigt.

Sein sehr positives Verhältnis hat Burckhardt auch zum Barock: zu manchem in der Architektur, und ganz speziell zu Rubens. An dessen Kunst will er ausdrücklich nicht den „Maßstab etwa der Bilder Raffaels" angelegt wissen. Burckhardt ist nicht eng. Insbesondere urteilt er ganz und gar nicht moralistisch. Wenn andere dem Rubens eine „gemeine" Phantasie vorwerfen, dann versteht Burckhardt die kraftvoll vitale Fülle des Rubens sehr wohl als den dionysischen Untergrund einer Kunst, die — auch bei höchster Bewegtheit des Bildinhalts — doch zu einer klassisch „beruhigten" Bildwirkung gelangt: dank einer hohen Ökonomie in der Gruppierung der Bildmassen, dank einer „schön lebendigen" Anordnung rein gegeneinander abgewogener Äquivalente. Gleich dem Urteil über den Pergamonaltar zeigt auch das über Rubens, daß Burckhardt sehr wohl dem dramatisch Bewegten sein Recht in der Kunst zuerkennt, wofern diese Bewegtheit nur nicht das Letzte ist. Die „verborgene" Symmetrie und Gesetzmäßigkeit der Rubensschen Kunst und ihre harmonische Farbenskala (eine mit der „Kraft" des Kolorits sich verbindende „Harmonie" desselben) läßt für Burckhardt den Eindruck einer vollkommenen „malerischen Wonne" entstehen. Dank seiner hohen „Mäßigung" ist Rubens eben doch ein „ruhiger" Maler. Waetzoldt greift völlig fehl, wenn er eine Liebe gerade zu dem „Stürmer und Dränger" Rubens in Burckhardt hineininterpretiert. Was an Rubens so stark — nämlich: so beglückend — auf Burckhardt wirkt, das ist der klassisch „gesunde" und „glückliche" Mensch und Künstler, — glücklich „im freien und gleichmäßigen Besitz gar aller Mittel seiner Kunst": was gegen die großen »Einseitigen« gesagt wird. Über dem Werk des Rubens liegt, als Spiegelung seines „sonnigen Naturells", jenes „sonnige Tageslicht", das zur klassischen Schönheit gehört (und nicht irgendein — Helldunkel). Diese „heitere Wonne" des Brabanters, Ausdruck einer wundervollen Heiterkeit des Daseins, ist für Burckhardt ein Stück Italien im Norden. Als solch ein „innerlich beglückter" und darum auch beglückender Mensch und Künstler wirkt auf Burckhardt auch Murillo.

In den „weiteren" Kreis des künstlerisch Schönen wird ausdrücklich einbezogen auch eine „Schönheit und Idealität zweiter Klasse", ein „Idealismus zweiten Ranges" (Burckhardt-Gesamtausgabe X 24, XIII 56, 113). In ihm kann gleichfalls „eine hohe Kraft" wirksam sein. Dabei denkt Burckhardt, innerhalb der Kunst der Griechen, an Vasen- und plastische Darstellung aus der „derberen" Welt „des dionysischen Schwarmes". So fern man hier auch ist von der apollinischen Koïnzidenz des Ästhetischen mit dem Ethischen, — eine künstlerisch erhöhte und damit „ideale" Welt ist doch auch diese. Und ebenso erweist es sich auch innerhalb der Kunst der Neuzeit, welche „Vollkommenheit" in der Darstellung auch einer cosa bassa, eines „niedrigen" Gegenstandes, erreicht werden kann (XII 432). Die bürgerliche Kunst der niederländischen Genremalerei verzichtet wohl auf jene Art von Schönheit, die sich verbindet mit der „heroischen" Erscheinung „des Großen und Bedeutenden"; doch auch diese Kunst zweiter Garnitur, diese auf einen kultivierten „Privatgeschmack" zugeschnittene Kunst der „intimen" Reize, vermag eine Vollkommenheit im Kleinen zu entwikkeln, so daß auch hier eine bestimmte „Schönheit" — trotz einer gewissen Tendenz zum „Naturalistischen" — obwaltet. Diese Art von Kunst feiert die „äußere" Welt in der ganzen Fülle ihrer Schönheit. „Hundertmal genügt diesen Meistern der allereinfachste und alltäglichste Inhalt, um ein unsterbliches Werk darauf zu gründen", — so „unabhängig ist die Kunst von ihren Gegenständen", so entscheidend kommt alles an auf „das Wie". In dieser Art von Kunst ist „der leiseste" Inhalt gerade „der angemessenste": derjenige, heißt das, der nichts zu schaffen haben mag mit „Witz" und „wohlfeiler Gemütlichkeit", die »allzu« bürger-

lich wären, auf der einen — wie mit emporgeschraubtem Pathos auf der andern Seite. Diese Kunst ist noch „naiv", d. h. weder sentimental noch pathetisch. Sie sucht nicht ein echt „Heroisches" zu ersetzen durch das falsche Pathos einer bloß „bravourmäßigen" Wirkungsweise, das einer spätzeitlichen Niedergangskunst naheliegen mag. Sie will nicht »brillieren«, sie ist ganz unprätentiös. Und so gelingt es ihr, mikrokosmisch „ein Moment des Weltganzen darzustellen". Hier, wo allein „der Schönheit um der Schönheit willen" gedient wird, ist auch die Darstellung der „Schönheit des Lichts" und der „Luft" am Platze (XIV 111, 128). Sie schafft hier, weil die gewählten Gegenstände an und für sich »bedeutungs«-los, un-»bedeutend« sind, keine Disproportion zwischen Inhalt und Form, keinen disharmonischen Eindruck also (wie ihn Burckhardt bei Rembrandt empfindet); vielmehr wirkt die in ihrer Art vollendete Lösung der gestellten — kleinen — Aufgabe restlos erfreulich. Weil der Stoff von Anfang an nicht hoch gegriffen ist, wird er auch durch die Konzentrierung des ganzen Interesses allein auf das Wie nicht herabgezogen auf ein niedrigeres und »zu« niedriges Niveau. Zwischen Gegenstand und Darstellungsmitteln besteht ein Verhältnis völliger Entsprechung. Und so ist diese Kunst, wenngleich sie außerhalb der Klassik steht, dem klassischen Empfinden doch nicht entgegen.

Und selbst dem Antiklassischen gegenüber, wofern es Format hat, versagt lediglich Burckhardts Fähigkeit zu — lieben. Doch wahrhaft lieben kann der Mensch immer nur Weniges. Und ehrlich bewundern kann auch Burckhardt vieles und höchst Verschiedengeartetes. Auch Grünewald etwa. Und auch Michelangelo und Rembrandt: was immer er mag zu sagen haben gegen sie. „Ein ewiger Wert" wird nicht nur der „ungeheuren Gestaltungskraft" Michelangelos zuerkannt, auch „hohe Schönheit" wird bei ihm gefunden (XII 238 f.), und es wird dem genialen einzelnen ein „eigenes" Recht und Gesetz, „neben" dem sonst und „eigentlich" (d. h. objektiv) gültigen, zugestanden. Und wenn Burckhardt — in Verfolgung der von Rembrandt inaugurierten Entwicklung — in der Reihe der Modernen des 19. Jahrhunderts einen Delacroix unter den „Beleidigern des Schönheitssinnes" auftreten läßt, so würdigt er doch gleichzeitig, im Hinblick auf das „Darstellungstalent" dieses Malers, dessen bleibende Bedeutung, die alle vergängliche Mode zu überleben bestimmt sei (XIV 304 f.).

Kritik als Protest

Der Historiker braucht nicht dem Historizismus zu huldigen; er braucht nicht jener falschen Objektivität zu erliegen, die alles relativiert und — eben relativ — alles gelten läßt, nicht wertend und infolgedessen auch nicht abwertend. Burckhardt scheut sich nicht, wenn er dem Verlauf eines kunstgeschichtlichen Prozesses nachgeht, auf Grund soziologischer Analyse nicht nur, sondern auch ästhetischer Kritik zu konstatieren, wann, warum und inwiefern eine Kunstentwicklung in das Stadium spätzeitlichen Verfalls gerät. Solcher Verfall erscheint bedingt und charakterisiert durch ein (dem gesteigerten »Tempo« der Zeit entsprechendes) Herrschendwerden der Reize ständig wechselnder Augenblickswirkungen und durch einen Subjektivismus, der sich auf seiten der Künstler in einer der Anarchie zutreibenden „Originalitätssucht" bekundet und auf seiten des Publikums in dem Absinken der sozialen Funktion der Kunst zum „Luxus" (vom Luxus der „Stimmung" bis herab zu dem des „Zeitvertreibs").

Aber abgesehen von der Verfallsphase, zu der die Kurve einer Allgemeinentwicklung absinkt, kommen auch Einzelabweichungen vor von der durch die Gesetze der Schönheit umschriebenen Norm, Ausartungen (παρεκβάσεις), Überschreitungen der Grenzen des »noch« Schönen): indem nämlich die Kunst das einemal zurückbleibt hinter dieser Grenze und ein andermal prometheisch sich hinwegsetzt über sie. Gegen die Hybris solcher genialischen Überheblichkeit des subjektiven Eigenwillens ebenso wie gegen ein Herabsinken auf die Linie des objektiv »Häßlichen« infolge eines Bedachtseins allein auf das »Interessante« und eines Achtgebens allein auf die Kunstmittel, glaubt Burckhardt seinen Widerspruch anmelden zu dürfen oder vielmehr zu müssen; denn zu solchem Protest fühlt er sich innerlichst genötigt.

Wenn Burckhardt, wie die Neigungen seiner Liebe, so auch (bei allem »Respekt«, den er großen Künstlern zu schulden sich durchaus bewußt ist, und den er stets gern beobachtet) seine spontanen Abneigungen, seine »Herzgedanken« also, unbeirrt durch »Kopfgedanken«, mit erfrischender Offenheit äußert, so nimmt er da keineswegs nur ein Menschenrecht subjektiver Sympathie und Antipathie für sich in Anspruch; vielmehr fühlt er sich dabei durchaus im Einklang mit dem rechten „Schönheitssinn" und als dessen wahrer Dolmetsch.

Burckhardt glaubt an ideae innatae — wenn nicht im ontologischen Sinne, so jedenfalls in dem einer mit normativen Konstanten rechnenden Psychologie. Eingeboren, also dem Menschen von »Natur« aus eigen, ist so das Gefühl für das Schöne, indem die Idee des Schönen eingesenkt ist in jede Menschennatur. Ob freilich dies Gefühl sich »rein« erhalten hat, das hängt davon ab, ob die Natur des einzelnen Menschen „einfach" geblieben ist, d. h. „unverdorben", unverbildet, naiv in einem höchsten (an den Urstand erinnernden) Sinne des Wortes. Ein Verderber des musikalischen Schönheitsempfindens, dessen Gesundheit zuhöchst durch Mozart repräsentiert wird, ist Wagner.

Zur Gesundheit der Kultur im allgemeinen und des Schönheitsempfindens im besonderen gehört der Sinn für Maß, für die Innehaltung einer edlen »Mitte«, für die Wahrung von Grenzen. Da dieser Sinn in höchstem Grade der Kunst der Griechen eignet, stellt griechische Schönheit die Schönheit an sich dar, die »klassische«, die exemplarische, allgemeingültige Schönheit: sodaß gesagt werden darf, die Stunde, die unsere Kultur die große griechische Kunst „nicht mehr schön finden wird", werde „der Anfang der Barberei" sein.

Die Einhaltung der Grenzen des Schönen, so wie die Griechen es verstanden, bedeutet die Absetzung einerseits gegen „den Naturalismus" mit seiner „gemeinen" Glaubwürdigkeit und andererseits gegen die „Eruptionen" des „unbändig" (also „falsch") Genialen sowie des „Kranken". Mit diesen Abgrenzungen sind also die zu meidenden Abweichungen bezeichnet, die Linien des Abfalls vom Schönheitssinn, aus Gleichgültigkeit diesem Maßstab gegenüber und aus dem Wunsch, „mit irgendeiner einseitigen Kraft zu glänzen".

Das Ideal des Maßes, des von allen Übertriebenheiten (nach irgendeiner Seite) sich freihaltenden »Gesunden«, ist nicht nur ein ästhetisches, sondern zugleich ein ethisches Ideal. Formschönheit ist die klassische Entsprechung von Seelenschönheit. Mit dem willigen „Gehorsam" gegenüber der hohen Gesetzmäßigkeit eines „Stils" (als des Ausdrucks eines Consensus über das, was das Schöne ausmache) ist zwar eine „starke individuelle" Entwicklung sehr wohl vereinbar, nicht aber das „forciert" Individuelle, das „Sichvordrängen" des Subjekts, der Geniestreich, die Sensation, das Willkürliche. Die freie Entfaltung der Kraft einer Individualität im (letzlich ethischen) Ringen um die Vollkommenheit und also im Rahmen des (objektiven) Gesetzes der Form wird ebenso hochgeschätzt, wie ein keine Grenzen anerkennender Individualismus abgelehnt wird.

Wo die Einzelpersönlichkeit sich ungebührlich vordrängt mit der „Einseitigkeit" eines „speziellen Könnens", da wird die Wirkung des künstlerischen Werkes notwendig „disharmonisch". Burckhardt ist ebensowenig imstande, das genial „Hingeschmissene" zu lieben, das „absichtlich" Skizzenhafte — als ob das Nichtvollendete je ein Ideal sein könnte —, wie das „Unwahre", Affektierte und Theatralische. Wo man nur genialisch »interessant« sein will, die Harmonie aber zerrissen ist, da ist das Ende — Dämonie (wie bei Michelangelo, in der Dichtung etwa bei Byron) oder aber Artistik.

Das Unklassische in Michelangelo hatten schon Winckelmann und Goethe empfunden, das grauenerregende „Ungeheure" eines das schöne Maß zerbrechenden gigantischen Willens. So empfindet auch Burckhardt in der gewaltigen Eigenwilligkeit dieses »Gewaltmenschen«, dieser „dämonischen" Persönlichkeit, die „Willkür" eines „Ungerechten, Gewaltsamen" und Maßlosen. Michelangelo ist ihm zu »eruptiv«; das Vulkanische mag er so wenig wie es Goethe mochte. — Solche Ablehnung ist nur die Kehrseite eines ganz besonders nahen Umganges mit der Kunst: Mit einem Michelangelo kann Burckhardt „nicht leben", — der benimmt ihm den „Atem". „Dieser Prometheus", heißt es im Cicerone, „sucht das Übermenschliche auf, nicht ein erhöhtes Menschliches"; und der homo vere humanus widerstrebt der Vergewaltigung, weil er seine Selbstbestimmung wahren will. Zur erhöhten Menschlichkeit, die von allem »Übermenschentum« sich fernhält, gehört das Gefühl für die Normativität einer höheren Gesetzlichkeit, gehört die Bindung an die Norm der Idee; Michelangelos „Erhabenheit" aber ermangelt oft genug der „luminosen Schönheit", wie sie dem Raffael eigen ist: das große Ich tritt vor das höhere Es, die »Mächtigkeit« der gewollten »Wirkung« vor die absichtslose Wiedergabe schönen Seins. — In der auf Michelangelo folgenden weiteren italienischen Entwicklung schwindet dann immer mehr der Sinn für das schöne Maß und die Freude an der (objektiv) schönen Erscheinung zugunsten eines Interesses am „Spannenden" und (subjektiv) „Ergreifenden", wobei die Neigung zur „interessanten Attitüde" zum „Exzessiven" treibt, und zur Überfüllung der Komposition die Bewußtheit und Prätention einer Pathetik kommt, die schließlich erstarrt in Konvention.

Und nicht minder problematisch als die Exzessivität Michelangelos und der Michelangelesken erschien Burckhardt die „Luft- und Licht-Magie" Rembrandts (auch Goethe war bekanntlich alles andere als ein Rembrandt-Enthusiast) und — der großen Franzosen des 19. Jahrhunderts, die auf ihn sich beriefen. Zu wenig „einfach", zu wenig „naiv", stellt die Kunst Rembrandts für Burckhardt ein auflösendes Element dar. Statt an „Schönheit" und Wahrheit sich zu halten, löst Rembrandt das Sein auf in bloße „Erscheinung"; der Luft und dem Licht wird zuviel, wird „alles" eingeräumt: sie werden „die wahren Weltherrscher". In einer jegliches Sein relativierenden Enthusiastik wird die Welt „mystisch transfiguriert" in einem nur von dem Wunsch nach „einseitiger Effekt"-wirkung getragenen „souveränen Gaukelspiel", das Burckhardt „unwürdig" findet, in dem er die „Ehrfurcht" (im Sinne Goethes) vermißt. Gewiß übt dieses „wundersame" Spiel einen höchst suggestiven Zauber aus. Doch eben dem mag Burckhardt sich nicht ausliefern (so wenig wie im Falle Michelangelos oder Richard Wagners): dagegen rebelliert sein geistiges Freiheitsbewußtsein. Und diese subjektive Reaktion geht Hand in Hand damit, daß sein Verlangen nach »Harmonie« sich unbefriedigt fühlt.

Dabei wird das schöpferische Genie in keinem Falle irgendwie verkannt: weder im Falle Michelangelos noch im Falle Rembrandts (dessen „genialen Vortrag" Burckhardt vielmehr „aufs höchste bewundert" — wobei wir uns nur der grundlegenden Unterscheidung von Bewundern und Lieben zu erinnern haben), weder im Falle Tizians, dem eine erstmalige Überakzentuierung rein malerischer „Mittel" vorgeworfen, der aber gleichwohl unmittelbar neben Raffael gestellt wird (XII 78, 103), noch im Falle Correggios, dem — außer der bei ihm noch vorhandenen klassischen Tradition — der „enorme Reichtum" seiner Künstlerschaft, der ihn zeitweilig zum „Größten von Italien" machte, bescheinigt wird: auch wenn auf der Debetseite stehen ein das Schönheitsgefühl „überwiegendes" Kraftbewußtsein, sodann das „Gemeine" in seinen Bildern, das „abstoßend" wirke, gerade weil es „nicht einmal recht sinnlich" sei (IV 329), vor allem aber die „Momentanisierung" des Bildinhalts mittels Farbe und Licht, ein Maß von „Beweglichkeit", das lauter „Unruhe" schaffe. So wird jedesmal der wiederkehrende Sachverhalt konstatiert, daß ein Zuviel an autonomem Wollen der künstlerischen Persönlichkeit ein Sinken unter die Linie des normativ Schönen zur Folge habe.

Burckhardts Polemik ist Apologetik. Indem er opponiert gegen übersteigertes Ichgefühl und Formauflösung, als gegen Ehrfurchtslosigkeiten, verteidigt er die Würde der schönen Form, das hohe Ideal ruhiger Schönheit, gegen »Mode«-Urteile: gegen eine „moderne Überschätzung" der revolutionären Väter der Moderne, gegen den mit ihnen getriebenen „Kultus". In Burckhardts Augen war der revolutionär aus der Tradition heraustretende Michelangelo bereits ein spezifisch „moderner" Künstler, — und das bedeutete in seinem Munde kein Lob; wußte er doch nur zu gut: die „nervöse, übergelehrte, großstädtische" Menschheit der Gegenwart war nicht mehr „einfach" (d. h.: in einem höchsten Sinne »naiv«) genug, um an den „Offenbarungen" klassischer Schönheit noch eine selbstverständliche Freude haben zu können, — und so bildete sie sich ein, Raffael sei „bereits der Beginn der Verflachung und Veräußerlichung" (XIII 362). Das war die typische Meinung eines Jahrhunderts, das Burckhardt nur als eine Niedergangsepoche diagnostizieren konnte, und mit dessen Wertungsweise er sich in jeder Hinsicht — wie auf politischem und sozialem, moralischem und weltanschaulichem, so auch auf künstlerischem Gebiet — in stärkster Spannung befand. Und gegenüber Urteilen spezifisch deutscher Prägung hatte der Liebhaber mediterraner Kunst und Kultur noch seine ganz speziellen Vorbehalte. Als Herolde des Ruhmes Michelangelos sah er zumal „nordische Größenwähnler" bemüht. Die meinten wohl sich ihrer „eigenen" Energie zu versichern und kamen sich wohl gar selbst „genial" vor, wenn sie einem „Mächtigen" recht gaben und, den Raffael disqualifizierend „als Zuckerwasser", einem „Grobian" Huldigungen darbrachten, — wiewohl sie damit nur eine „rechte Lakaienart" an den Tag legten. Und die Verehrer Rembrandts — auch sie spielten ihren Abgott aus gegen Raffael; so bereits Delacroix. Langbehn? Er wird nicht genannt, — immerhin: die nordischen Größenwähnler, sie waren auch hier mit im Spiele. Der allgemeine Abfall von Raffael aber war nur symptomatisch für den Abfall vom Schönheitssinn. Dies war ja die Erbsünde der ganzen neueren Kunst. Dem (raffaelischen) Ideal einer — künstlerischen und menschlichen — schönen »Mitte« abhold, proklamierten und propagierten die einen, unter Berufung auf Michelangelo, die Autokratie eines künst-

lerischen Übermenschentums, die anderen, im Namen Rembrandts, die Kunstrevolution von unten: mit demokratisch-proletarischem Vorzeichen. Burckhardt reagierte gegen die eine Richtung wie gegen die andere; und so dürfen sie ihn denn ruhig alle beide mit dem Namen eines »Reaktionärs« — eines »doppelten«, also eines besonders hartgesottenen Reaktionärs — belegen; der Name ist ja heute mehr beliebt denn je. Und warum auch nicht? „On est toujours le réactionnaire de quelqu' un" (sagt de Maistre einmal).

Burckhardt macht ja auch gar kein Hehl daraus, daß seine Ästhetik der ausgeglichenen Harmonie einer antirevolutionären Gesinnung entspreche, die sich angesprochen fühlt von einer aristokratischen, distinguiert-„vornehmen" Seh- und Gestaltungsweise, und die das „Häßliche", das, was sie ästhetisch abstößt, als korrespondierend empfindet mit einer „plebejischen", einer „pöbelhaften" Art. Überflüssig zu bemerken, daß dabei gesellschaftliche Werte nur die Stelle einer Ausprägung von „Menschheits"werten einnehmen (XIV, 381, 384).

Mit der »demokratischen« Linie der Kunstentwicklung, von Rembrandt über Delacroix zu Courbet und Manet, sieht Burckhardt Schönheit und Form gefährdet. Die — wesenhaft »aristokratische« — Form geht unter in Impressionen. Die Überleitungen, die es da gibt — von Claude Lorrain zu Turner (der sich als Claudes wahren Statthalter fühlte) — existieren für Burckhardt nicht.

Und heute?

Wenn Burckhardt der Kunst seiner Zeit, mehr oder weniger, den Rücken kehrte, — was war der letzte, innerste Grund dafür?

Die Kunst, so war seine Meinung, solle den Menschen „glücklich machen", indem sie den in ihm liegenden „Zug zum Schönen" befriedigte, der — „ein Mysterium" — zu „den ewigen Seiten des menschlichen Gemütes" gehöre (X 3, 21). Und dies natürliche Bedürfnis nun werde von der Kunst um so weniger befriedigt, je »moderner« sie werde: den Menschen zu beglücken werde sie immer unfähiger. Burckhardts Ansicht ist — und er legt uns damit eine besinnlich stimmende Frage vor —, daß die Kunst in dem Maße, in dem sie sich fortschreitend emanzipierte von aller Tradition, sich emanzipiert habe auch von der ewigen Idee, der Leitidee des Schönen. Diese Entwicklung vollzog sich — wie Burckhardt es sieht — gemäß dem Grade, in dem „die Kunstmittel die Oberhand über die Kunst" gewannen, und in diesem Sinne ist er kein Freund „unseres jetzigen Koloritkultus". Man denkt an Simmels Definition der Tragödie der Kultur als des Aufwachsens der Mittel zu Endzwecken.

Burckhardt ist, wie er selbst einmal feststellt, von Gnaden seiner künstlerischen und menschlichen „Sehnsucht" ein „Romano" und kein „Parisien": Seines Herzens Heimat ist die Hauptstadt der Kultur und Bildung Alteuropas, nicht die der modernen Zivilisation. In dem Subjektivismus eines Picasso: „Schön ist, was m i r gefällt", hätte er nur die vollendete Auflösung der (wesenhaft objektiven) Idee des Schönen in der Anarchie des bloßen persönlichen Geschmacks gesehen. Er unterschied streng zwischen Freiheit (die er aufs lebhafteste bejahte) und Beliebigkeit (die er nicht minder stark ablehnte). „Die heutige Kunst", so urteilte er, kenne „keine Schranken und kein Gesetz als das, welches sie für sich selbst sucht" (X 150). Die Herrschaft von „Affekt und Laune" aber, das Ausgehen auf „momentanen" Reiz und Erfolg und die Freude an „Neuerungen" als solchen rechnete er zu den Zeichen der Entartung.

Da wir keinen Stil mehr haben — im Sinne irgendeiner Geltung und Anerkennung beanspruchenden, den Einzelnen (in seinem Kürwillen) bindenden konkreten Ausprägung der objektiven Idee des überpersönlich Schönen —, herrscht „die geistige Pest der Originalitätssucht": — „Originalität muß man haben, nicht danach streben". Sein historisch-kritisches Urteil über die Kunst des 19. Jahrhunderts (und, wenn er sie noch erlebt hätte, erst recht über die des 20.) hätte Burckhardt zusammenfassen können in dem Worte Nietzsches über Wagner: „Man muß bedenken, was für eine Zeit sich hier i h r e Kunst schafft."

Der Glaube an die Schönheit, wie aller Glaube, setzt eine gewisse Schlichtheit, Einfachheit, Naivität — d. h. Unverbildetheit — voraus. Die aber fiel der Ausbildung einer Mentalität zum Opfer, die vorwiegend durch die Großstadt bedingt und vor allem durch ein verhängnisvolles Übermaß an Reflexion gekennzeichnet ist. Als Jüngling bereits meinte Burckhardt (wie er am 13. Juni 1842 an Gottfried Kinkel schrieb), die jetzige Kunst habe „ihre Naivität verloren". Und das hieß für ihn: verloren habe sie — mit dieser notwendigen Grundlage — das rechte, nämlich das natürliche, Verhältnis zur Idee des Schönen.

Alfred v. Martin

G. MARCKS HOLZSCHNITT

AUS DER BIBLIOTHEK DES KUNSTFREUNDES

JACOB BURCKHARDT

· RAFFAELO ·

Über Raffaelo zu sprechen, könnte beinahe überflüssig erscheinen. Er gibt überall so viel, so Unvergeßliches, so ungefragt und unmittelbar, daß jeder, der seine Gemälde sieht, ohne Führer zurechtkommen und einen dauernden Eindruck mitnehmen kann. Die folgenden Andeutungen sollen auch nur die zum Teil versteckt liegenden Bedingungen dieses Eindrucks klar machen helfen.

Was in Raffaelos Leben (1483—1520) als Glück gepriesen wird, war es nur für ihn, für eine so überaus starke und gesunde Seele, eine so normale Persönlichkeit, wie die seinige. Andre konnten unter den gleichen Umständen zu Grunde gehen. Er kam bald nach seines Vaters Tode (Giovanni Santi starb 1494) in die Schule des Pietro Perugino und arbeitete bei diesem bis etwa 1504. So war seine Jugend umgeben von lauter Bildern des gesteigerten Seelenausdruckes und der fast normalen Symmetrie. Die Schule konnte als eine zurückgebliebene, sehr unentwickelte gelten, sobald es sich um Vielseitigkeit der Zeichnung und Komposition, um das Studium der ganzen Menschengestalt handelte, und selbst der Ausdruck ging gerade damals bei Meister Perugino in eine handwerksmäßige Wiederholung des für innig und schön Geltenden über. —

Es ist, als hätte Raffaelo das gar nicht gemerkt. Mit dem wunderbarsten Kinderglauben geht er auf Peruginos (damals schon nur scheinbare) Gefühlsweise ein und belebt und erwärmt das erkaltende Wesen. Wo er als Gehilfe in die Bilder des Meisters hineinmalt, glaubt man die Züge aus Peruginos eigener besserer Jugend zu erkennen, so wie er immer hätte malen sollen; ebenso verhält es sich mit Raffaelos eigenen früheren Arbeiten. Er begab sich nach Florenz, welches gerade in jenem Augenblick der Sammelpunkt der größten Künstler Italiens war; Michelangelo und Lionardo zum Beispiel schufen damals in ihren (verlorenen) Kartons die höchsten Wunder der historischen Komposition; es war ein großer Moment der Kunstgärung.

Raffaelo ließ sich nicht zerstreuen. Er fand unter den florentinischen Malern, wie es scheint, sehr bald denjenigen, welcher ihn gerade in seiner Weise am meisten fördern konnte: den großen Fra Bartolommeo, der nicht sehr lange vorher nach mehrjähriger Unterbrechung sich von Neuem der Malerei zugewandt hatte. Dieser war meistens mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt wie die Schule von Perugia, nämlich mit Gnadenbildern, nur löste er malerisch, was diese ungelöst ließ; er stellte seine Heiligen und Engel nicht bloß symmetrisch neben- und durcheinander, sondern er bildete aus ihnen wahre Gruppen und belebte sie durch Kontraste und durch grandiose körperliche Entwicklung. Sein Einfluß auf Raffaelo war bestimmend; die Abrechnung zwischen beiden möchte wohl das Resultat geben, daß Raffaelo ihm die wesentlichste Anregung zur streng-architektonischen, und dennoch ganz lebendigen Kompositionsweise verdankt habe.

Die früheste Äußerung dieses Einflusses erkennt man in dem Freskobilde, womit Raffaelo 1505 eine Kapelle des Klosters San Severo in Perugia schmückte. Die Verschiebung des Halbkreises von Heiligen, welche auf Wolken thronen, geht schon weit über den peruginischen Horizont; hier ist nicht bloß Abwechslung der Charaktere und Stellungen, sondern höherer Einklang und freie Größe. Der Kontrast der obern peruginischen und der untern florentinischen Engel spricht noch deutlich die damalige innere Teilung des Künstlers aus. —

Raffaelo lebte 1506 bis 1508 zum zweitenmal in Florenz, und diese Periode war bereits sehr reich an bedeutenden Bildern, von denen die meisten ins Ausland gegangen sind. Doch gewähren die in Italien gebliebenen wenigstens einen genügenden Faden für die Erkenntnis seiner inneren Entwicklung.

Auch jetzt sehen wir ihn wählen; von dem festen Grund aus, zu welchem ihm der Frate verholfen, greift er mit dem sichersten Takte nur nach dem, was ihm innerlich gemäß ist. Die Breite des Lebens, welche noch das Thema der meisten damaligen Florentiner ist, berührt auch ihn, aber nur soweit sie das Höchste nicht beeinträchtigt: den Ausdruck der Seele und die

RAFFAELO, SELBSTBILDNIS MIT BRAMANTE

Rom: Vatikan, Stanzen

allmählich in ihm zur sichern Form gedeihenden Grundgesetze der malerischen Komposition.

Man vergleiche nur seine damaligen Madonnen mit denjenigen der Florentiner; selbst diejenigen Lionardos werden sich als weniger hoch gedacht, als in einem irdischen Beginnen befangen erweisen, der übrigen nicht zu gedenken. Raffaelo hat schon durch den architektonischen Ernst seiner Gruppenbildung einen Vorsprung, noch mehr aber durch den hohen Ernst der Form, welcher ihn von allen bloß zufälligen Zügen des Lebens fernhielt. Der Intention nach will seine Madonna nicht mehr sein als ein schönes Weib und eine Mutter, wie bei den Florentinern auch; seine Absicht ist (die eigentlichen Gnadenbilder ausgenommen) nicht erbaulicher als die der letzteren; wenn man dennoch das Höchste darin findet, so muß dies andre Gründe haben.

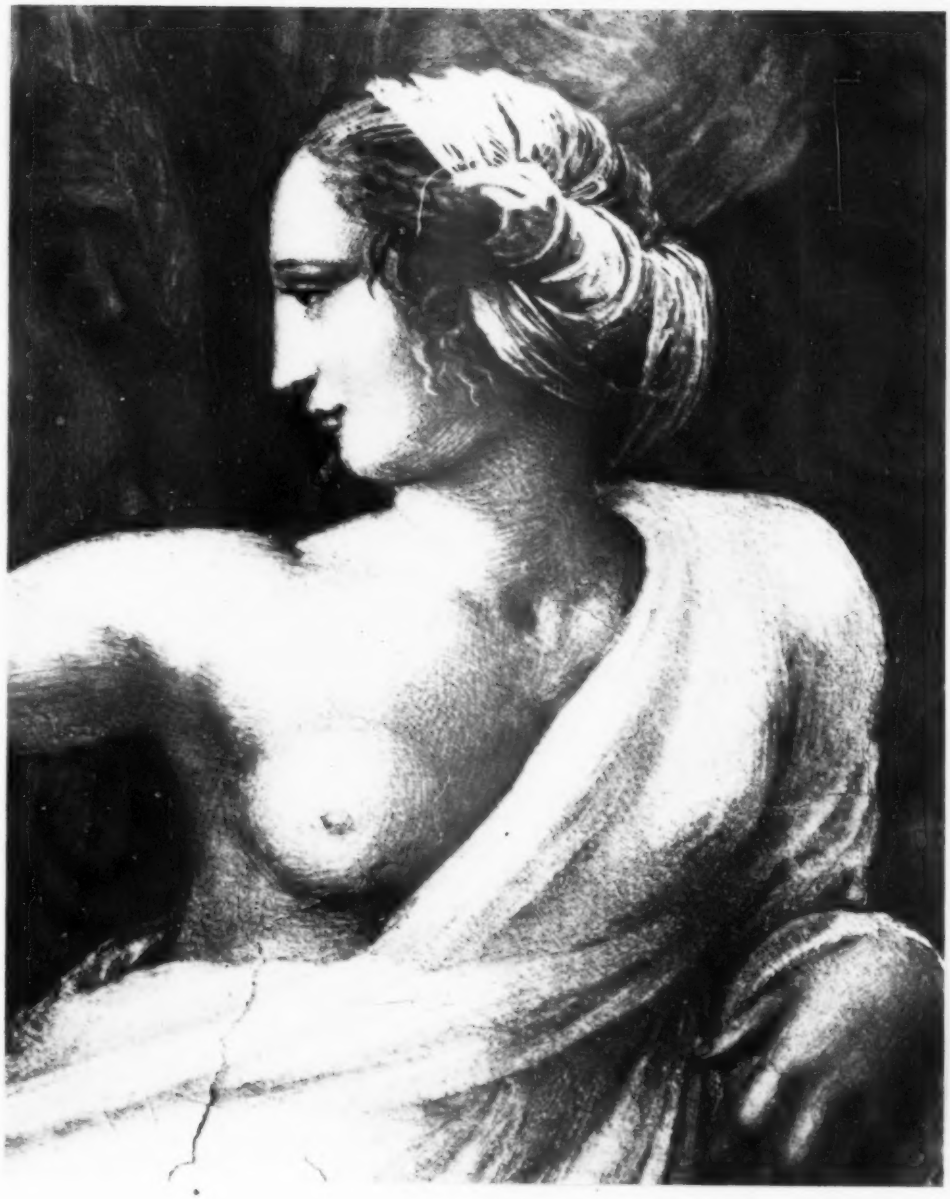
Im Jahre 1507 malte Raffaelo sein erstes großes bewegtes Historienbild; es ist die Grablegung in der Galerie Borghese zu Rom. Ein Werk der höchsten Anspannung aller Kräfte, noch nicht frei von gewissen Befangenheiten (zum Beispiel in der Anordnung der Füße), mit einzelnen Gesichtsformen, welche schon auf ein abgeschlossenes und damit der Manier sich nähernde Ideal hindeuten, wovon Raffaelo sich später wieder freimachen mußte. Aber ein ewig großes Wunderwerk der Linienführung, der dramatischen und malerischen Gegensätze und des Ausdruckes. Es genügt, die Verteilung der physischen Anstrengung und der Seelenteilnahme zu verfolgen, um Raffaelo allen Zeitgenossen vorzuziehen. Der Christusleichnam ist in Form und Verkürzung vollkommen edel.

Mit diesem entscheidenden Werke legitimierte sich Raffaelo als derjenige, der allein neben Michelangelo die Gedanken Papst Julius II. ganz würdig ausführen konnte. Der Pabst berief ihn 1508 nach Rom, wo er die zwölf noch übrigen Jahre seines kurzen Lebens hindurch jene unbegreiflich reiche Tätigkeit entfaltete, die als moralisches Wunder einzig dasteht. Nicht die Höhe des Genies, sondern die Gewalt der Willenskraft ist das Größte daran; jene hätte ihn nicht vor der Manier geschützt; diese war es, die ihn nie auf den Lorbeeren ausruhen, sondern stets zu höheren Ausdrucksweisen emporsteigen ließ. — Die große Menge der Aufträge, der Ruhm und die alles übertreffende Schönheit der Werke sammelten bald eine Schule um Raffaelo; dieser mußte er in der späteren Zeit die Ausführung selbst ganz großer Unternehmungen überlassen; es waren Menschen der verschiedensten Anlage, zum Teil geringe Charaktere, aber solange der gewaltige Abglanz von der Gestalt des Meisters auf ihnen ruhte, schufen sie in seinem Geist. Ihre baldige Ausartung nach seinem Tode zeigt noch einmal von der Kehrseite, was er gewesen sein muß.

•

Das ist es ja überhaupt, was uns Raffaelo so viel näherbringt als alle andern Maler. Es gibt keine Scheidewand mehr zwischen ihm und dem Verlangen aller seither vergangenen und künftigen Jahrhunderte. Ihm muß man am wenigsten zugeben oder mit Voraussetzungen zu Hilfe kommen. Er erfüllt Aufgaben, deren geistige Prämissen — ohne seine Schuld — uns sehr fern liegen, auf eine Weise, welche uns ganz nahe liegt. Die Seele des modernen Menschen hat im Gebiet des Form-Schönen keinen höheren Herrn und Hüter als ihn. Denn das Altertum ist zerstückelt auf unsere Zeit gekommen, und sein Geist ist doch nie unser Geist.

Die höchste persönliche Eigenschaft Raffaelos war, wie zum Schluß wiederholt werden muß, nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die große Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah. Er hat nie auf dem einmal Gewonnenen ausgeruht und es als bequemen Besitz weiter verbraucht. Diese sittliche Eigenschaft wäre ihm bei längerem Leben auch bis ins Greisenalter verblieben. Wenn man die kolossale Schöpfungskraft gerade seiner letzten Jahre sich ins Bewußtsein ruft, so wird man inne, was durch seinen frühen Tod auf ewig verloren gegangen ist.



RAFFAELO, MUSE AUS DEM PARNASS

Rom: Vatikan, Stanzen

IM BERGWERK ZU MERKERS

Inmitten der grellen Helligkeit am Arbeitsplatz, von wo der graue Dunst sich in die Tiefe der dunklen Stollen verlor, stand plötzlich ein unbeschreiblich heiteres Leuchten. Mit einem Male war das polternde Stoßen der eisernen Hunde zum Stehen gekommen, und die Arbeiter stapften herbei, einzeln und schweigend, in den Bann jenes stillen Leuchtens gezogen. Es waren Männer des Ostens, jeden Alters, halbe Knaben darunter mit glatten Gesichtern und eisgrau struppige Bärte, meist in unsäglich vertragener Kleidung, immer willig, geduldig und meist sehr müde. Jetzt versammelten sie sich in lautlos staunendem Kreise, einige zogen ihre schmutzigen Lammfellmützen vom Haupt und bezeichneten sich auf Stirne, Mund und Brust mit dem Zeichen des russischen Kreuzes. Sie verharrten voll Ehrfurcht vor dem leuchtenden Heiligenbilde, und manch eines Auge blinkte in Tränen. Fanden diese Verstoßenen, für ein paar Herzschläge, hier einen lang verlorenen Kinderglauben wieder, und mehr, einen verheißenden Schimmer von der Würde des Menschen? Was war geschehen? Kisten auf Kisten wurden heruntergeschafft, Lasten um Lasten in allen Größen stapelten sich am unteren Ende des Schachtes und gingen vom Füllort in die Bergungsräume, tief und sicher ins Innere der Erde. Von einer Verhüllung hatte sich der hölzerne Deckel gelöst, und der Inhalt wurde sichtbar, ein übermannshohes und ebenso breites Altargemälde des alten venezianischen Meisters Carlo Crivelli, eine thronende Muttergottes mit Heiligen. Da stand es nun in seinem Glanz, doppelt und dreifach wunderbar im trüben Bergwerksdunst, im Elendsgrau der harten Arbeit. Die liebliche und etwas gezierte Hoheit der Madonna, wie sie mit preziöser Gebärde den riesigen Himmelsschlüssel, den ihr kleiner Sohn auf dem Schoß, der göttliche Knabe, kaum zu halten vermochte, dem Heiligen Petrus übergab, der im Gewande eines Papstes demütig vor ihr kniete, das war die Mittelgruppe. Rechts und links standen andere Heilige, Bischöfe in prächtigen Ornaten, mit Stab und Mitra, und ehrwürdige Äbte, mit sinnbildlichem Gerät ihre Wunderkraft erweisend. Kein Auge konnte sich satt sehen am bunten Beiwerk, dem Thronaufbau aus farbigem Marmor und Brokat, den üppigen Fruchtgehängen, den mit Bändern und Emblemen spielenden pausbäckigen Putten vor der Unendlichkeit silbrigen Wolkenblaus — das Ganze ein verklärter Abglanz des himmlischen Reiches hier in der Unterwelt. Wie ein Gleichnis war die Ordnung, das geistige Gefüge des Mittelalters angedeutet, fast mit der Gewalt einer Erscheinung Dantes, ein Stück des Paradiso inmitten der Not unseres Purgatorio. Die formenden Kräfte der Jahrhunderte schienen mit eins ihre lebendige Wirkung wieder zu erhalten, und sie müssen, sie werden wieder fruchtbar werden. Vor dieser einen Schöpfung von Menschenhand, die unter so ungewöhnlichen Umständen den Werkenden vor die Seele trat, bestätigte sich unser Tun. Selbst wenn nur dieses eine, und es war unter den Hunderten keineswegs das berühmteste oder vorzüglichste, nur wenn dieses gerettet würde, wäre alles gegenwärtige Mühen um Sicherung gerechtfertigt.

So ging die Arbeit unverdrossen weiter fort. Fast ohne Unterlaß surrte im Maschinenhaus das Riesenrad und ließ von seiner Trommel die stählernen Seile gleiten, um den Förderkorb im abgeteuften Schacht viele hundert Meter tief haargenau zur Sohle zu bringen. Hier türmte sich in hohen Stapeln Stück um Stück das kostbarste Bergungsgut, die Quintessenz aus allen Bereichen der Berliner Museen, in diesen Kästen Dürers, Botticellis, Rembrandts Zeichnungen, hier erlesenes Ostasien, dort Meisterwerke des Kunsthandwerks, da die Glanzstücke europäischer Malerei von Giotto bis van Gogh, Skulpturen aller Zeiten und Völker, wie die Nefretete, von älteren und selteneren Dingen zu schweigen. Ein irrer Wahnsinn vertrieb die vom menschlichen Genius geschaffenen, dem Lichte, der Schönheit und der Freude zugehörigen Werke von der Erde und ließ sie Zuflucht in diesen Höhlen finden. Nun häuften sich die Schätze wie in einer seltsam verwunscheneen Märchenwelt, in einem Labyrinth von unentwirrbar vielen Stollen und Gängen im Salzgestein, das von den Lampen angestrahlt weißglitzernd schimmert.

Übertage, wie sah die Welt so anders aus! Ein breites Wiesental mit Dörfern, Feldern und Äckern, im Anflug des ersten lenzlichen Grün, war in weitem Umkreis von waldigen Höhen eingefaßt und zeigte nah

zwischen den buschumsäumten Auen das blinkende Auge des Flusses, die Seele der Landschaft. Hoch aus dem Tale ragte der Krayenberg empor, ein steiler Kegel, mit einer dichten, frühlingshell und dunkelgrün gescheckten Haube. Manchmal, morgens in aller Frühe, wenn die Tiefen des Tales dick voll Nebel lagen, sah man nur diesen oberen bewaldeten Teil aus den erdnahen Wolkenschichten hochragen, unkörperlich, fast unwirklich schweben wie auf den Tuschbildern der Chinesen. Immer derselbe und immer ein anderer im Licht, im Schleier und Flimmer der Luft stand dieser Zauberberg da, ausgewogen, edel und gelassen wie irgendein heiliger Gipfel der alten oder der fernen Welt, zu dem die Menschen seit eh und je emporblicken, im Vertrauen auf die Macht des Ewigen und gestärkt durch die Macht des Vertrauens. Am Sonntag stieg man hinan, ließ die Buben vergnügt in dem verwitterten Gemäuer einer Burgruine umherklettern, genoß die Aussicht und blickte südwärts über die Kuppen der Rhön in blaue Fernen, woher nah und näher beunruhigend das kullernde Grollen einer Kanonade zu vernehmen war.

Übertage, da ahnte man fast nichts von jener anderen Welt tief, tief drunten im Innern der Erde. Hier oben begann ein Hoffnungsflor von Weiß und Rosa überall das Baumgeäst zu überhauchen, und auf den Äckern sah man es fruchtbar sprießen. Dazwischen schafften vereinzelt die sperrigen Fördertürme die Massen des gebrochenen Gesteins empor, und Werke standen, Alaun und Kali zu gewinnen. Brot und Salz spendete das Land, Brot und Salz zugleich, die Urgaben der Mütter und der Unterirdischen. Vor undenkbar langer Erdzeit hatten sich die Salzschichten als Senkstoffe eines Zechsteinmeeres in dieser Gegend abgelagert und über ihnen wieder andere Schichtungen von Buntsandstein, Muschelkalk und Keuper, waren von Urwasserströmen zum Teil auch abgewaschen und fortgeschwemmt, bei Erdeinbrüchen ausgelaugt, und die Wasser traten als Salzborne oder Sole an die Oberfläche, seit Menschengedenken genutzt. Schon Tacitus berichtet, wie an einem Grenzflusse in Innergermanien die Chatten und Hermunduren, die Hessen also und die Thüringer, erbitterte Kämpfe um den Besitz der heilig gehaltenen Salzquellen geführt und sich gegenseitig zugeschworen hätten, wer siege in dieser Salzschlacht, die Gefangenen den Göttern als Blutopfer darzubringen. Wahrlich Blut und Boden in Reinkultur, und anscheinend hat man in Innergermanien seit Tacitus nicht Zeit genug gehabt, sich zu bessern. Jetzt mußten sogar die Männer aus Amerika kommen, und sie kamen, sie zeigten sich eines Morgens in aller Stille am Waldrand unseres Arnsberges, traten behutsam hervor, bräunlich-grüne Gestalten die Menge stiegen sie in langen lockeren Schützenreihen langsam die Abhänge herunter, versammelten sich, schwärmten aufs neue aus, vorbei, vorüber, ehe man es sich recht versah, durch das Dorf und weiter, ohne daß ein Schuß gefallen wäre. Hatte sich etwas verändert? Landleute fuhren mit ihrem Ochsengespann hinaus ins Holz, wie der durch Stendhal unsterbliche Bauer, der zwischen den Schlachtreihen von Waterloo unbekümmert hinter seinem Pfluge einherging. Die Felder waren bestellt, nun wurde Klafterholz schon für den kommenden Winter geschlagen, so wie es immer gewesen ist, und man meint, daß es nie anders sein kann. Leise, doch herb, zog in der Früh und abends der bläuliche Rauch von den Holzfeuern auf den Herdstätten durch die Dorfstraße, und die feinen würzigen Gerüche weckten Erinnerungen an ein Landleben in Dörfern der Provence oder Toskanas, wo es einst und heute und morgen letzten Endes nicht anders zugeht als hier. Das war irgendwie tröstlich sich vorzustellen.

Was aber mochte in der Welt vorgehen? Man sah und hört nicht viel weiter als über das Dorf hinaus und lebte in diesem Salzländchen an der Werra wie auf einer Insel. Aus der Nachbarschaft vernahm man wunderliche Kunde. In einem der Schächte sollten die alten Schriften, Urkunden und Aktenstücke der Geheimen Staatsarchive geborgen werden, mein Freund, der Archivrat, wartete seit Monaten an Ort und Stelle vergebens auf die Ankunft und hatte nun nichts als Salz in seinem Bergwerk. In einem anderen waren Millionen Bände der Staatsbibliothek eingelagert, unter denen unglücklicherweise ein schwelender Brand ausbrach, ohne daß man seiner Herr zu werden vermochte. Die Staatstheater hinwiederum hatten ihren Kostümfundus unter die Erde gebracht, aber hier wollten Gefangene eine jahrelang in der Not ihres Inferno genährte Gier nach Besitz befriedigen. Sie haben in den Koffern, Kästen und Truhen gewühlt und gewählt, Bühnenflitter, Samt und Seide, Ritterhelm und Rauschgold bedeckte den Boden der Stollen und Höhlen. Das muß ein Lemuren-Schattentanz im Flackerlicht der Lämpchen gewesen sein, und man sieht noch die mit bunten Roben und Stoffen bepackten Elendsgestalten die schier endlosen Leitern des Steigeschachtes

hinaufkeuchen und auf jedem Absatz von dem Errafften nach und nach alles wieder fortwerfen, was in der stickigen Hitze ihnen den tödlichen Absturz bringen konnte.

Aber über Nacht hatte sich auch unser stilles, ländlich-ahnungsloses Merkers in ein gewaltiges Heerlager verwandelt. Kein Wunder, daß die Eroberer bald Lunte riechen mußten, was mit unserer Grube eigentlich los war. Schließlich waren ja auch englische Kriegsgefangene dabei, die, von unseren Kunstschätzen zu schweigen, vor etlichen Wochen geholfen haben, hier das gesamte Reichsbankgold zu bergen. Mit großem Stabe fuhren wir hinunter, und als dann vor erwartungsvollem Kreise meine Sesamschlüssel die kahle Grotte im Salzgestein wie Alibabas Wunderhöhle erschlossen, war man angesichts des wohlverwahrten Gutes sichtlich ergriffen von der Bedeutung des Augenblickes, daß das Eigentum der Welt hier der Welt gerettet sei. Und nicht weit davon, in einem schwer verpanzerten Abraum auf der Strecke, fanden sie das Gold. In Hunderten von unscheinbaren grauen Säckchen, Reihe um Reihe, lag es da im Salzstaub, und wie Mauern zogen sich längs und quer die Tausende von Bündel brauner, blauer, grüner Reichsbanknoten. Wo war nun Albing, der mit seiner Nibelungenschar das Gold in den Schlüften der Tiefe gehortet hatte, der häßliche Nacht-Alberich, der um rotes Gold der Liebe abgesagt und von seinem freudlosen Niblheim aus mit gleißendem Tand die ganze Welt gewinnen wollte? Fafnir kam und nahm alles, auch den Tarnhelm, auch den Goldreif, den Mime geschmiedet, den Ring, der Macht versprach.

Mit ihren geschwinden und wendigen Jeps, die gerade in die breiten Förderkörbe paßten, sind sie hinuntergefahren und entfalteten jetzt in dem Dunst und Staube der langen Stollen untertage mit Hallo und fremden Lauten, mit Mannen, Wagen und Waffen ein geschäftiges Wesen. Sonderbares Bild, in diesem glitzernden Höhlenreich, in dem wirren Gefüge von Gängen und Kammern, des Minotauros kretischem Labyrinthe vergleichbar, Verkehrsstreifen hin und her flitzen zu sehen und die Ordnung zu erleben, mit der in geregelter Hast die unfruchtbaren Reichtümer des schicksalsgestraften Midas sortiert und verladen wurden. Männer aus den Bereichen der schönen Künste, auch sie in Uniform, sachlich und genau, doch menschlich und wohlwollend, haben sich ein wenig lächelnd ob dieses Tanzes um das Goldene Kalb zugeblinzelt, denn auch sie wußten um die wahre Stufung der Werte, wußten, daß nicht die Barren des toten gelben Metalls, sondern nur die Form, den die Schöpferkraft dem rohen Stoff verleiht, wahrhaft wesenhafter Art ist. Aber die goldenen Früchte der Hesperiden sind und bleiben den Menschen verlockend, und unter die Völker war wieder einmal der ewige Zankapfel geworfen, verderblich wie das verführerische Geschenk des Paris, das einst schon den Streit um Troja ins Rollen gebracht hat.

Und der trojanische Goldfund selbst, der nicht mehr nur sagenhafte Schatz des Priamos? ... überhaupt unser geistiges Hab und Gut, die — nach Goethes Wort — „geprägte Form, die lebend sich entwickelt"? Ein Sturm sondergleichen war darüber hingebraust, und kein Zinken war gebrochen, kaum einen Kratzer hatten die Bilder davongetragen. Gewiß, kleine Unglücksfälle waren vorgekommen, die Blechschachteln der ägyptischen Papyri hatten sich verbogen und die Verlötungen gelöst, und die kunstvoll ineinander verschachtelten Teile eines silbernen Apostel-Pokals aus der deutschen Hochrenaissance mußten einzeln aus dem Geröll einer Salzhalde im dunklen Stollen aufgeklaubt werden — es fand sich alles wieder. Rembrandts Mann mit dem Goldhelm und Menzels Flötenkonzert wie Manets Fliederstrauß, eines nach dem andern tauchte wieder in das Licht des Tages empor, dem es angehörte. Die Feinde von gestern waren rasch die besten Helfer geworden. Denn sie wußten recht genau zu unterscheiden und erkannten sehr bald, daß es sich in der Grube Kaiserroda zu Merkers in keinem einzigen Falle etwa um solche Kunstwerke handelte, die in den letzten Jahren unrechtmäßig aus den besetzten Ländern entführt worden waren, sondern allein um gültig erworbenes Eigentum des Staates, und sie haben nicht nur einmal versichert, sie sähen ihre Aufgabe darin, das deutsche Kulturgut soweit wie irgend möglich zu retten und zu schützen, vor allem solle der Besitz der Museen für Deutschland auf die Dauer erhalten bleiben. Das gab dem Handeln die Flügel gläubiger Zuversicht, und das bleibt die Hoffnung derer, denen die Liebe zur Kunst lebendiges Wirken bedeutet, dem ergreifend schlichten Schluß im „Tod des Tizian", den Versen seines Schülers Desiderio gemäß:

„Sonst lebten wir in Dämmerung dahin,
Und unser Leben hätte keinen Sinn."

P. O. Rave

PETER FLÖTNER

Es gereicht Peter Flötner zur Ehre, daß seine Wiederentdeckung ausschließlich der rein künstlerischen Seite seiner Tätigkeit zu danken ist. Sein Ruhm ist daher jung, denn erst die Zeit einer mit allen modernen Methoden ausgestatteten Kunstkritik und die damit einhergehende Bereicherung unserer Materialkenntnis konnten ihn schaffen. Den Anfang machte 1895 der Wiener Forscher Karl Domanig mit seiner Behandlung der Plaketten Flötners, welcher schon 1897 die umfassende, noch heute im wesentlichen gültige Biographie von Konrad Lange folgte. Um die Reinigung und die entwicklungsmäßige Systematisierung des eigenhändigen Flötner-Werkes hat sich in unserer Zeit besonders E. F. Bange verdient gemacht, den die Katastrophe der Berliner Museen jüngst in einen verhängnisvollen Tod mitriß. Bange verdanken wir auch die wesentliche, allein stilkritisch gewonnene Bereicherung der Biographie Flötners durch den Nachweis, daß er etwa von 1512 bis 1518 als Mitglied der Werkstatt Hans Dauchers an der Ausstattung der Fuggerkapelle in Augsburg teilgenommen hat, für die er das Orgelgehäuse entwarf und an der Ausführung der Chorschranken und des Chorgestühles mitwirkte. Die urkundlich zu gewinnenden Daten seines Lebens sind im übrigen dürftig genug. Sie stammen sämtlich aus Nürnberg, wohin Flötner im Jahre 1522 aus Ansbach übersiedelte, als „Bildschnitzer Meister Peter" bezeichnet, und wo er 1523 den Bürgereid ablegte, wobei ihm der

Rat mit Rücksicht auf seine Kunst oder wegen seiner Mittellosigkeit — wahrscheinlich beidem — das Bürgergeld erließ. In Nürnberg blieb er hinfort ansässig, war dreimal verheiratet, erhielt aber nur aus seiner ersten Ehe einen Sohn Kaspar. Das „große Totengeläut von St. Sebald" nennt ihn als „Peter Flettner, Bildhauer am Spitzenberg", als er am 23. Oktober 1546 (alter, julianischer Zeitrechnung) gestorben war. Er fand im Grab Nr. 406 des Johannisfriedhofes seine Ruhe neben so vielen großen Meistern, die aus dieser Stadt in die Welt wirkten. Alles Weitere läßt sich nur kombinationsweise erschließen. Sein Geburtsjahr wird in die Jahre zwischen 1490 und 1500 fallen, was ihn auch innerlich überzeugend in die Generationslage Hans Holbeins d. J. versetzen würde; eine erste italienische Reise wird zwischen 1518 und 1522 angenommen, eine zweite kann für 1529/30 sicher erschlossen werden, womit eine auffallende Bildungsparallele zu Dürer geschaffen wäre, dessen Vorbild schon den Zeitgenossen klassisch voranleuchtete. Welcher deutschen Landschaft Flötner entstammte, wissen wir nicht. Sein oberdeutscher Ursprung wird kaum zu bezweifeln sein. Aber seine Ausbildung in Augsburg, seine Übersiedlung nach Nürnberg rücken dafür von vornherein seine künstlerische Herkunft in ein um so helleres Licht. Denn im Schoße dieser beiden Weltstädte jener Zeit vollzog sich für Deutschland der künstlerische Umschwung zu den neuen Formen, Regeln und Inhalten, die den Ausdruck der Renaissancebewegung in der Kunst ausmachen. Die geschichtliche Bedeutung Peter Flötners ist es, die Formen- und Vorstellungswelt der Renaissance als erster in völliger Reinheit und Beherrschung, ohne jeden Rest der Gotik, angewendet und verbreitet zu haben, seine künstlerische Bedeutung, diese neue Welt trotz italienischer Vorbilder selbständig umgeschaffen, ihr aus eigenem Geist ein diesseits der Alpen weiterwirkendes Leben eingehaucht zu haben.

Diese Umpflanzung der Renaissance auf den nordischen Boden war nun allerdings ein heikles Werk. Seit Dürer hat es jeden ernsthaft strebenden Künstler bis zur Grenze der Verzweiflung geplagt, und die Ergebnisse sind bekanntlich nicht immer zum Gewinn der Kunst gediehen. Aber die Frage nach der Richtigkeit dieser Bemühungen, oft gestellt wegen des aufs Ganze gesehen unzweifelhaften Kraftverlustes, gleicht in ihrer Fruchtlosigkeit etwa dem Streit um den Wert oder Unwert der mittelalterlichen Italienpolitik der Kaiser. Es handelt sich um ein Problem, das diese Zeit lösen mußte. Aber es ist in den gelungenen Lösungen bei Einzelleistungen geblieben. Es erwuchs in Deutschland daraus nicht ein großer und verbindlicher Stil, nicht eine die Gotik vollwertig ersetzende Tradition wie in Italien. Der deutschen Renaissance fehlte vor allem die Möglichkeit, aber wohl auch das eigentliche Streben zum Monumentalen, sie blieb Kabinettsleistung. Nur wer sich in die Werke kleinen und kleinsten Formates und in die Leistungen der Graphik vertieft, findet ihre wahrsten und schönsten Bekenntnisse. Die Gründe hierfür lassen sich in den allgemeinen, im Norden so besonders verwickelten Verhältnissen dieses Jahrhunderts geistiger Kämpfe mannigfach benennen, sie werden verstärkt durch die allzeit deutsche Neigung zum Gekäubelten, Feingestochenen. Peter Flötner war hierin der frühe Vollender und Vorbote seines Jahrhunderts. Daß er von Augsburg nach Nürnberg zog, trug in noch kaum erkanntem Maße dazu bei, daß von dieser Stadt noch einmal die Führung der kommenden Entwicklung ausging, nachdem mit Dürers Tod ein Abschluß eingetreten schien. Die große Zeit der Malerei und der Altarplastik war allerdings vorüber. Eine Umbildung der Anschauungen und Bedürfnisse wandte sich der Architektur, der Kleinplastik, den verschiedenen Zweigen des Kunsthandwerkes und der Dekoration zu, die alle im Geist der neuen Formen umzugestalten waren. Für dieses gesamte Gebiet hat Flötner Höchstes und Vorbildhaftes geleistet.

Den Hauptbestandteil seines Werkes bilden die Plaketten, für die er die Modelle in Solnhofener Stein schnitt, und die in Bleiabgüssen den allenthalben blühenden Werkstätten besonders der Gold- und Silberschmiede, aber auch der Kunsthafner, der Zinngießer, der Gelb- und Rotgießer, der Kunstschreiner, der Buchverleger zur Nachbildung und Anregung dienten. Zu den etwa 130 bekannten Bleiplaketten hat sich leider nur die sehr geringe Zahl von 17 der originalen „Stechstein"-Modelle erhalten. Und ähnlich verhält es sich mit den Werken seiner Hand auf allen übrigen Gebieten, so daß man geradezu von einem Unstern sprechen muß, der mit ihnen bis in unsere Tage schaltet. Von Flötners Kleinplastik in Holz haben nur die Museen von Wien und Berlin sichere Werke aufzuweisen, einige Juwelen kleinplastischer Reliefschnitzerei besitzt das Germanische Nationalmuseum in Nürn-

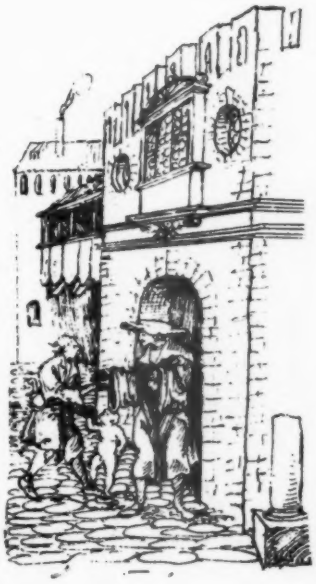
berg. Das Hauptwerk Flötners, die Dekoration des Hirschvogel-Saales von 1534 mit dem von ihm in Stein gearbeiteten Kamin, ist durch den letzten Krieg als Gesamtkunstwerk epochemachender und originaler Schöpfung, der er war, vernichtet. Nur Teile seiner geschnitzten Holzvertäfelung konnten rechtzeitig in Sicherheit gebracht werden, ebenso das Deckengemälde von Georg Pencz; vom Kamin fand man durch Ausgrabung einige Reste. Die mit unvergeßlicher Eleganz geschnitzte Vertäfelung im ersten Stock des Tucherschlosses in der Hirschelgasse ging in der gleichen unglückseligen Nacht des 2. Januar 1945 zugrunde.

Auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst wissen wir von Flötners Mitarbeit an dem berühmten Silberaltar von 1538 in der Jagellonen-Kapelle der Wawel-Kathedrale in Krakau, zusammen mit Pankratz, Labenwolf, Melchior Bayr und Hans Dürer, wobei Flötner die Ornamentrahmungen als Erfindung gehören. Vollgültig für Flötners Kraft und Können und in seiner Einzigartigkeit mit Recht berühmt ist der Kokosnuß-Pokal aus dem Besitz der Familie von Holzschuher, den das Germanische Nationalmuseum bewahrt. Originale Anschauung von Flötners Arbeit kommt uns sonst nur noch aus seinen Handzeichnungen, den Holzschnitten und den Medaillen, jedes dieser Gebiete ausführlicher Abhandlung wert, die ihnen in der wissenschaftlichen Literatur auch widerfahren ist. Unter Flötners Holzschnitten, die als Einzelblätter oder als Buchillustration erschienen, finden sich zumal die Werke, die als ornamentale Erfindungen bestimmend für die ganze Zeit geworden sind. Man kann geradezu sagen, daß das deutsche Ornament des reifen 16. Jahrhunderts die Schöpfung Flötners war.

Trotzdem ist der unabsehbare Einfluß, den Flötners meist auf Vervielfältigung angelegte Werke auf Zeit und Zeitgenossen ausgeübt haben, noch nicht entfernt ausgeschöpft worden. Das fortschreitende 16. Jahrhundert hat in der Kunstliteratur, viel weniger in der Öffentlichkeit, noch nicht die Durchdringung und Würdigung gefunden, die es, trotz mancher Fehlbildungen, doch sicher verdient. Die Flötner-Frage ist noch immer ein Problem der Kunstgeschichte, ähnlich wie die Fragen der Werkstatt Peter Vischers und der späteren Nürnberger Bronzegießer, wie der Jamnitzer-Komplex, das Wechselverhältnis zu Italien. Nicht besser sind die Augsburger Werkstätten der Zeit bekannt. Die Erhellung dieser Fragen ist miteinander verflochten, packend könnten sie vor dem kulturellen Hintergrunde dieser Zeit geistiger Umwälzungen dargestellt werden.

Flötner selbst war nicht ein Mann der äußeren Geltung. Er hat nicht verstanden, aus seiner Kunst ein Kapital zu machen nach Art der großen Unternehmer Wolgemut, Vischer, Jamnitzer; von seinem Leben verlautet nichts Aufrührerisches wie von den Beham und Pencz. Inwendig muß es in ihm anders ausgesehen haben. Seine oft ins Gewagteste gehenden Darstellungen verraten erregbarste Sinnlichkeit, die elegante Form aller seiner Schöpfungen Weltoffenheit. Das durchaus geistige Verständnis der italienischen Kunstart setzt Bildung voraus, die umwälzende und immer wieder frische Neuheit seiner Erfindungen unbeirrbaren Mut und Selbstbewußtsein. Anders als die „Kleinmeister" überzeugt er uns durch einige seiner Handzeichnungen, daß sein Verhältnis zum Transzendenten nicht oberflächlich oder negativ gewesen ist. Vieles um ihn bleibt noch geheim. Aber er war ein großer Meister, ein schöpferischer Geist, ein Künder und Mehrer deutscher Kunst und ihrer rührigen Patronin, der Reichsstadt Nürnberg.

E. G. Troche



Die Stadt Nürnberg und das Germanische Nationalmuseum hatten anläßlich des Flötner-Gedenktages eine Ausstellung veranstaltet, die am 14. Dezember 1946 in der Fränkischen Galerie am Marientor eröffnet worden war. Sie war die erste größere Ausstellung alter Kunst in Nürnberg nach dem Kriege. Die Museen und Sammlungen innerhalb der amerikanischen Besatzungszone, über welche hinaus einstweilen nicht gegriffen werden konnte, hatten Leihgaben zur Verfügung gestellt.

DIE SCHÖNHEIT

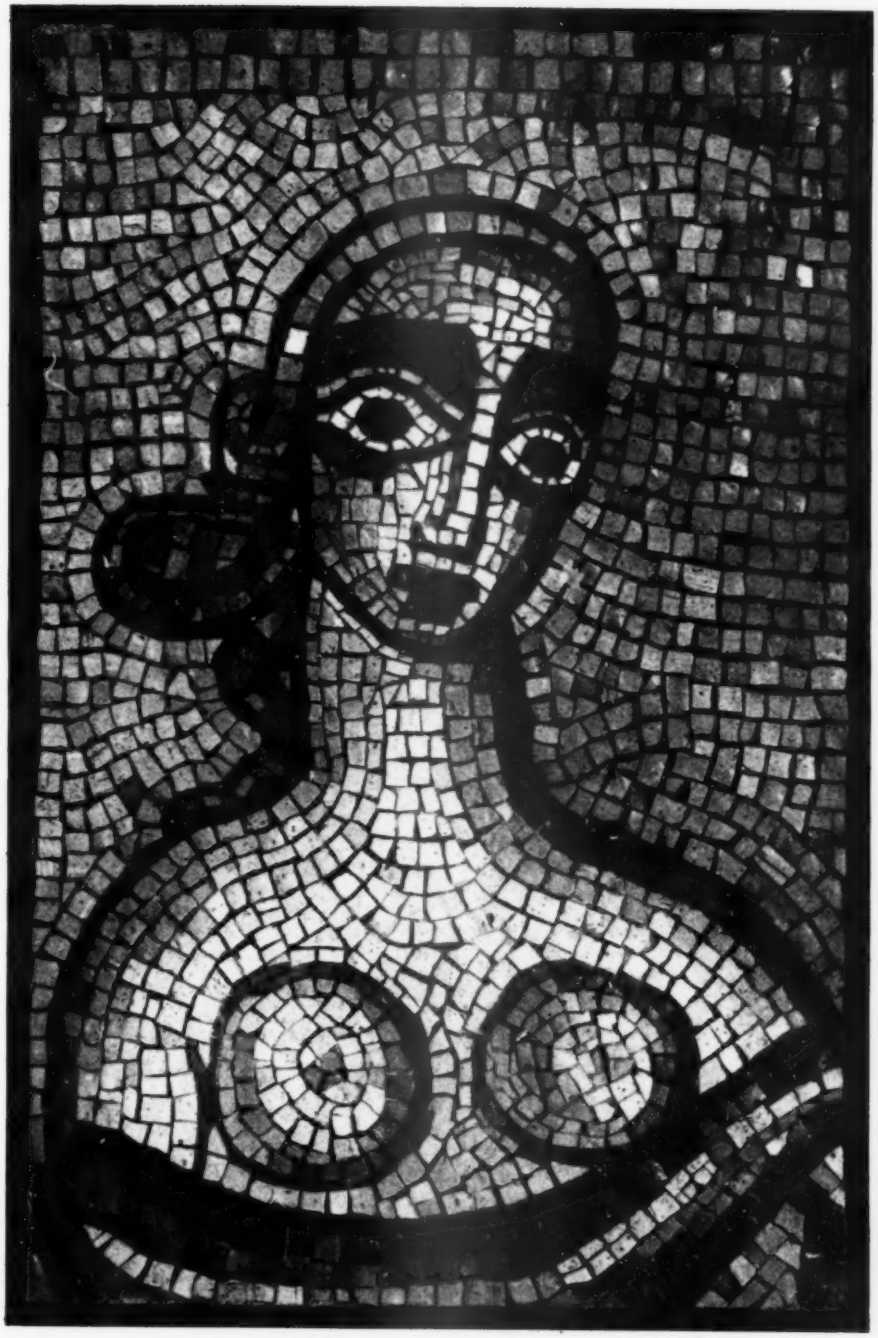
Ich bin, ihr Sterblichen, schön wie ein Traum aus Stein!
An meinem Busen muß jedweder Tand zerschellen.
Dem Dichter aber will ich seine Welt erhellen,
Und seine Liebe will ich stumm und ewig sein.

Der unverstand'nen Sphinx vergleichbar, hehr und rein,
So throne ich im Blau, und so vereint im Hellen
Mein Schneeherz sich dem Weiß der Schwäne auf den Wellen.
Ich lache nie, und auch dem Weinen sag' ich nein.

Stolz wie ein Monument sehn mich die Dichter stehn,
Und so bemühn sie sich — bestrebt, mich zu verstehn —
Mit Worten, ernst und streng, ein Bild von mir zu malen,

Denn immer lass' ich sie, wenn sie vorübergehn,
Tief in ein Spiegelpaar, in meine Augen sehn,
Die Augen, groß und klar, die gleich zwei Sternen strahlen.

Charles Baudelaire *Nachdichtung: Erich von Beckerath*



EINAR FORSETH, DIE SCHÖNHEIT

(Stockholm, Goldener Saal)

ALBERT MARQUET

Nach Bonnard starb in diesem Jahre ein zweiter französischer Maler von Bedeutung: Albert Marquet. Marquet schloß am 14. Juli 72jährig die Augen. Er war der Maler der Quais, der Häfen, der Meeresküsten, der Flüsse. Seine Ölbilder machten ihn bekannt und verschafften ihm einen Namen. Geistreicher vielleicht, härter und suggestiver war der Zeichner Marquet, dessen ironische Pinselcroquis meist übersehen werden.

Albert Marquet gehörte zu den wenigen Künstlern seiner Zeit, die sich dem neuen Primitivismus, der aus dem Orient, aus Afrika, Spanien und Rußland eingebrochen ist, entzogen haben. Vielleicht war er zu wenig anfällig, vielleicht war er zu unproblematisch. So blieb er außerhalb und jenseits der Diskussion und malte, weil er zum Malen geboren war. Niemals suchte er die Prinzipien seiner Kunst zu ergründen oder zu erklären.

Im Jahre 1945 war Marquet aus Algier, wo er in seinem Haus an der Bussarea den Krieg überstanden hatte, nach Paris an den Quai Malaquais zurückgekehrt. Der kleine Herr mit den scharfen, skeptischen Zügen verbarg sich nicht, daß sein Leben zu Ende ging. Er beschränkte sich nun darauf, die Seine, als deren klassischer Schilderer er gilt, von seiner Wohnung aus zu malen. Er überschaute den Pont Neuf. Diese Brücke hatte er in jüngeren Jahren in eine großartige Formel eingefangen, indem er sie hell und hart als dynamische Diagonale in eines seiner Bilder spannte.

Albert Marquet war einmal ein „Fauve" gewesen. Aber das war lange her. Er war jung aus Bordeaux nach Paris gekommen. In sich trug er das Bild seiner Geburtsstadt, die thalatische Landschaft. Mit Matisse und Rouault wurde er 1897 Schüler des wunderlichen Symbolisten Gustave Moreau, der ein mittelmäßiger Künstler, aber ein ausgezeichneter Lehrer war. Bedeutungsvoll ist, daß Moreau außerhalb des Impressionismus stand und mit Monet verfeindet war. Matisse und der um fünf Jahre jüngere Marquet schlossen bei Moreau Freundschaft. Sie übernahmen die Ablehnung Monets und hielten sich an Gauguin und Cézanne. Von ihrem Lehrer übernahmen sie so gut wie nichts: weder die mythologischen Stoffe noch die bengalischen Farben.

Gemeinsam gingen sie durch die expressionistische Bewegung der „Fauves": der großspurige Matisse, der düstere Rouault, der feinnervige, intelligente und phantasielose Marquet. Der Herbstsalon 1905 hob sie in den Sattel. Dann fiel der „Fauvismus" auseinander.

Während Matisse seinen dekorativen Stil ausbildete, vertiefte sich Marquet in die Betrachtung und Schilderung der Landschaft. Und nun, nachträglich, nachdem er die eigene Position gewonnen, die Konzentrierung der Farbe und die Festigung des Bildaufbaues erfahren hatte, wurde Marquet den Impressionisten gerecht. So sehr gerecht, daß man ihn einen Neo-Impressionisten nennen möchte. Aber was soll die Klassifizierung! Albert Marquet wurde ein Meister des „Paysage intime", ein großer Kleinmeister, der mit seinen Moll-Farben — dem Weiß, dem Grau, dem Schwarz, zu denen sich mit der Altersmilde das Orange zugesellte — die Natur feierte, die bei Picasso längst in Scherben gegangen war.

Charles-Louis Philippe, der Verfasser wehmütiger und unzüchtiger Bücher, erklärte einmal über seinen Freund Marquet: „Er besitzt einen Sinn für das Gleichgewicht und die Schwere der Dinge, die ihn vor allen unglücklichen Kühnheiten bewahrt und ihn von jedem Irrtum fernhält." Das ist wahr, im Guten wie im Negativen. Marquet ersetzte die flimmernde Leichtigkeit und den Schmetterlingsschmelz des Impressionismus durch eine Ruhe und eine Stabilität, die von weither zu kommen scheint: von Ingres, vom 18. Jahrhundert her, von den Tusch-Impressionen der Ostasiaten. Wir verhehlen nicht, daß wir dieser Sicherheit mißtrauen, die, indem sie uns bezaubert, uns allzu verbraucht erscheint. Aber da ist noch ein anderer Marquet, dessen Visionen bleiben werden. Wir denken an die starre und kreidige Unbeweglichkeit eines Hafenbeckens, in das metallische Schiffe einlaufen. Wir denken an diese Landschaften Marquets, auf denen man nichts sieht als Meer, Himmel und ein einziges Boot und die dennoch eine Größe, eine Klarheit und eine Ruhe ausstrahlen, die kein moderner Maler erreichte.

Arthur Brunk

ALBERT MARQUET, HAMBURG

Otto Ernst Schweizer

ENTWURF FÜR EIN THEATER IN EINER AUSGEBOMBTEN STADT

Das Gebäude soll sich im Zusammenhang mit Baumgrün und Rasenflächen in landschaftlicher Umgebung aufbauen, abseits einer zerstörten Altstadt. Für die Entwicklung einer neuen architektonischen Idee sind solche Voraussetzungen besonders günstig.

Der Bau soll nicht als Massivbau erstellt, sondern vielmehr „präfabriziert und standartisiert" konstruiert werden. Als Baumaterial ist Holz vorgesehen.

Die modernen Bestrebungen und Anschauungen im Theaterbau sind gegenüber den früher üblich gewesenen monumental und massiv gebauten Rangtheatern heute etwas verändert. Die Bestrebungen gehen dahin, neben einer einwandfreien Sicht und einer guten Akustik eine engere Verbindung zwischen Zuschauer und Bühne herzustellen. Diese Frage ist nicht nur eine gesellschaftlich-soziologische, sondern berührt einen Bereich, der im griechischen Theater eine sehr große Rolle gespielt hat. Nämlich der enge Kontakt der Zuschauer untereinander und mit den Darstellern und den Vorgängen auf der Bühne.

Der Entwurf versucht, diesen Forderungen und Anschauungen gerecht zu werden. Die Konstruktion in Holz muß zu anderen Formen führen, als eine solche in Stein und schon deshalb von der in Stein gebauten bisher üblichen Theaterform abweichen. Aus den Plänen ist ersichtlich, daß die enge Verbindung zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum auch durch Anlage einer geräumigen Vorbühne zu verwirklichen gesucht wurde. In Verfolgung des Gedankens, die Hauptbühne mit dem Zuschauerraum zu völliger Raumeinheit zu verbinden, wurde der Bühnensturz möglichst hoch gelegt; eine entsprechende Kulissenanordnung auf der Bühne selbst würde dann die innräumlich-architektonische Einheit vollenden. Die Disposition im Konstruktiven enthält soviel Elastizität, daß auch Abwandlungen, die heute noch nicht klar ausdeutbaren Anschauungen und Bestrebungen Rechnung tragen, später noch verwirklicht werden können, ohne daß an dem konstruktiven Gerüst gerührt werden muß. Diese Elastizität bei der Berücksichtigung der verschiedenartigsten Verwendungsmöglichkeit drückt sich auch in einer elastisch veränderbaren Gestaltung und Bemessung der Bühnenöffnung aus, welche sich durch entsprechende Vorkehrungen verschiedenen Forderungen anpassen kann. In toto ist die Theaterform, die hier vorgeschlagen wird, eine Hinwendung zum griechischen Theater.

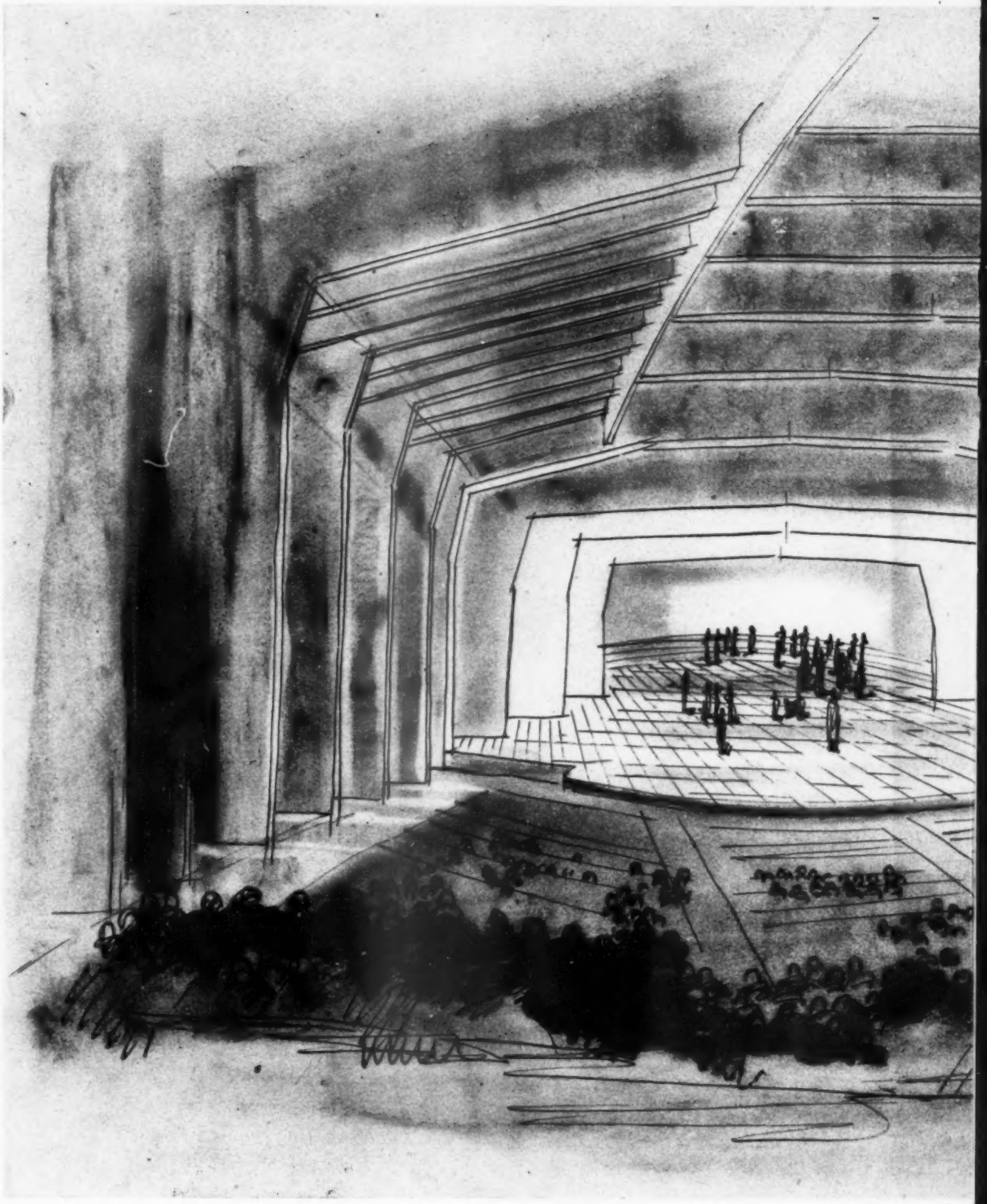
Bewegungsräume, Garderoben, Kassen und Nebenräume sind dem Ab- und Zufluß und dem Hin- und Hergehen der Zuschauer in den Pausen angemessen worden. Neben der funktionellen Zweckerfüllung ist aber auch auf eine architektonisch einwandfreie Anlage und Gestaltung dieser Räume geachtet worden. Sie sind großzügiger bemessen und auf in die Länge gezogene Bewegungsräume abgestellt, weil dieser e i n e Wandelgang auch jene gesellschaftlichen Funktionen zu übernehmen hat, welche früher von den Logen mit ihren Vorräumen erfüllt wurden. Ein weit ausladendes Kragdach ergänzt noch die Funktion der Wandelhalle.

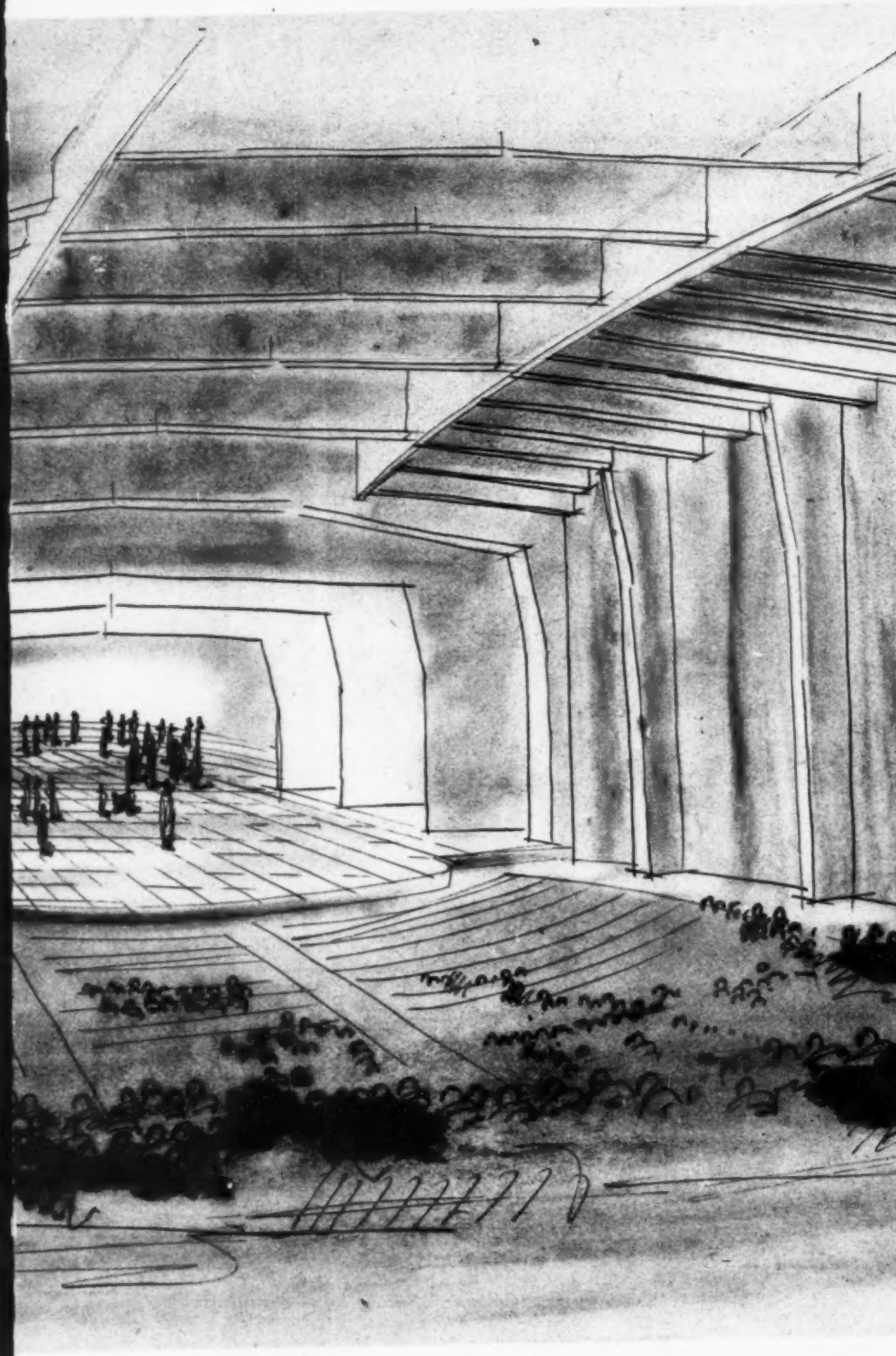
Die Großräumigkeit der Halle ist an eine organische Konstruktionsform gebunden. Dadurch ergeben sich bequeme Verkehrs- und Sitzplatzverhältnisse. Besondere Übersicht und Sicherheit besteht im Verkehr; das Gebäude kann — was für einen Holzbau bedeutungsvoll ist — bei Gefahr von dem einschossigen Zuschauerraum aus auf dem kürzesten Weg, ohne Treppen, innerhalb von zwei Minuten entleert werden.

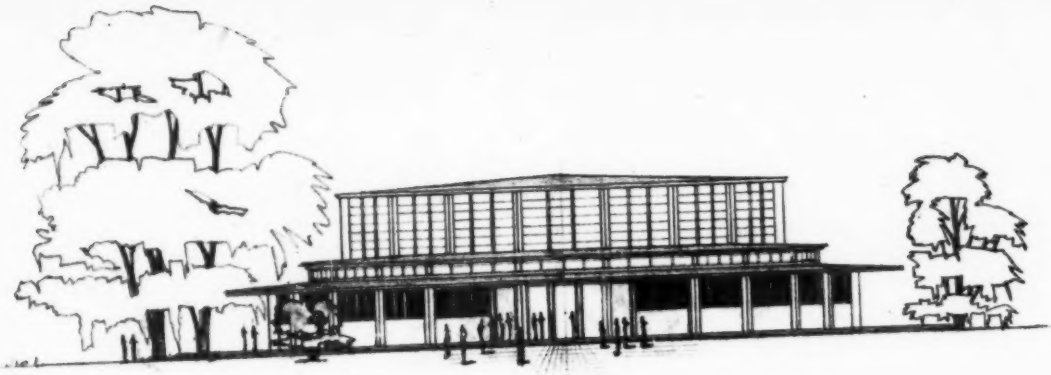
Durch die Schaffung einer großen Raumeinheit von Zuschauerraum und Bühnenraum läßt sich das Fassungsvermögen nach Bedarf wesentlich vergrößern. Zu den 1200 Personen auf Sitzplätzen tritt bei Hinzunahme des Bühnenraums für Stehplätze nahezu die gleiche Zahl von Zuschauern.

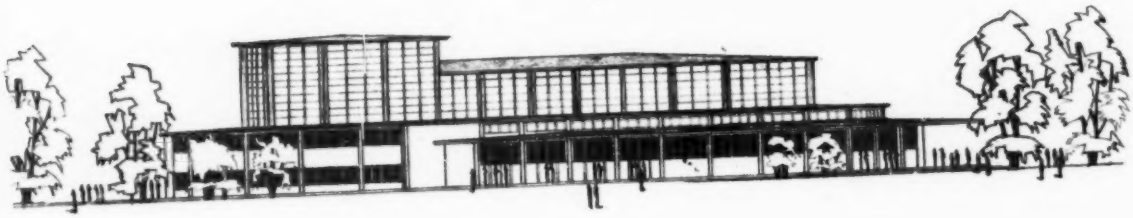
Der Entwurf in seiner ganzen Struktur (Organismus und Konstruktion) ist so sehr zur architektonischen Einheit verbunden, daß sowohl Raumbedarf, als auch Material und Konstruktion sich wechselseitig angleichen und zum Formausdruck werden. Dadurch wird auch eine äußerst wirtschaftliche Bauausführung gesichert. Nicht nur, daß die einzelnen Konstruktionsglieder durch ihre Anordnung im Gesamtgefüge eine Mindestdimensionierung erfahren, sie sind als solche auch schon als Gestaltungselemente für den Innenraum in ausdrucksvoller Form angewandt. So werden die Kosten für den Innenausbau sehr stark reduziert. Die Konstruktion und die Materialverwendung ist darauf abgestellt, daß der Bau sehr rasch montiert werden kann. Dies ist heute um so nötiger, als man in den letzten Jahrzehnten gelernt hat, das Holz als konstruktives Element und als Baustoff zur Wand- und Deckenausbildung so zu verwenden, daß das vollendete Bauwerk nicht den Charakter des Behelfsmäßigen hat.

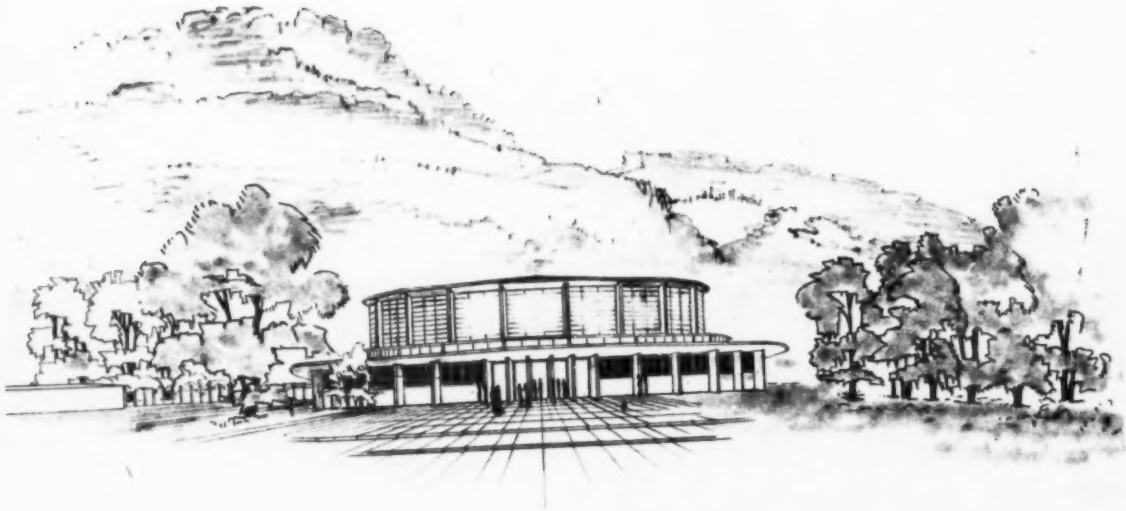
So liegt hier eine Schöpfung vor, die sowohl hinsichtlich der Zweckerfüllung und der Wirtschaftlichkeit als auch hinsichtlich der Form eine organische Lösung darstellt. Eine landschaftliche Umgebung, abseits von einer an andere Formen gebundenen Altstadt, erlaubte die Formulierung einer Einheit von Organik und Form im Geiste der modernen Architektur, die zu einem irrationalen Formgebilde wird. Die Wesenszüge der irrationalen Architektur sind dadurch bestimmt, daß die architektonischen Formen nicht romantisch oder formalistisch verwendet werden, sondern als Ausdruck von strukturellen Gegebenheiten erscheinen, denen eine rationale Gesetzmäßigkeit zugrunde liegt. Die Formen sind also nicht in einem romantischen Sinne frei oder gar willkürlich wählbar, sondern durch Zweck und Inhalt rational gebunden an die gegebene Aufgabe, deren künstlerische Lösung nur im Geiste der Zeit möglich ist. *A. B.*

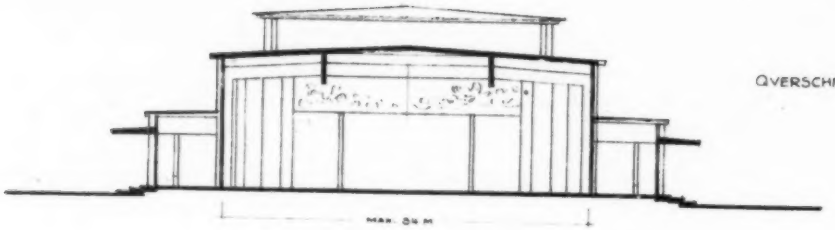


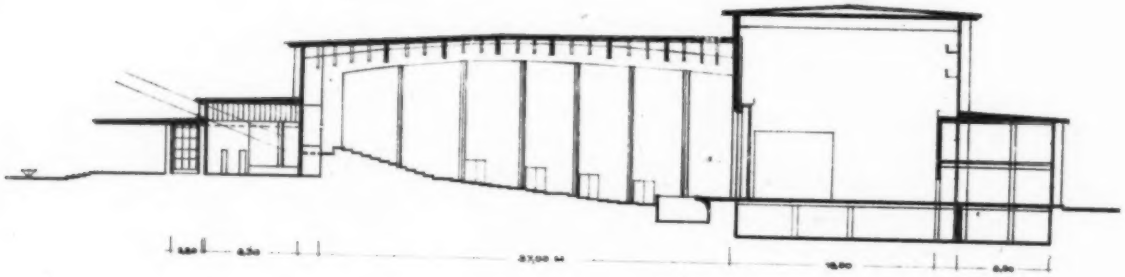


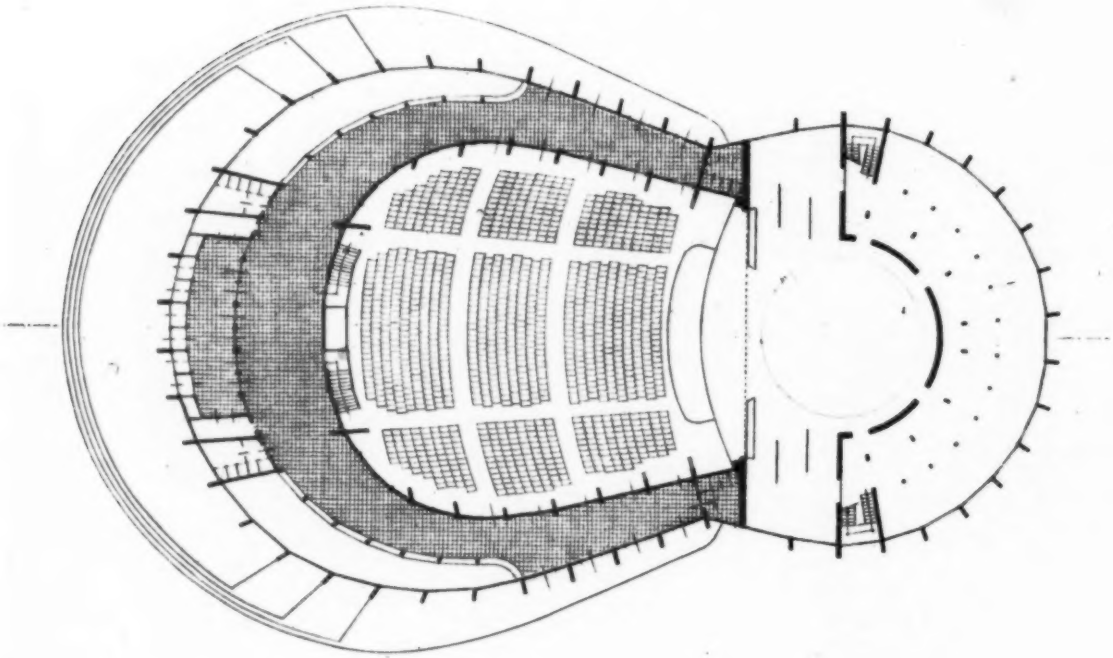







QVERSCHNITT


LÄNGSSCHNITT



KUNST IN BÜCHERN UND BÜCHER ÜBER KUNST

Gerda Bruns, Antike Terrakotten. Verlag Gebr. Mann, Berlin.

Gerda Bruns' Terrakotten (es sind Berliner Terrakotten und der irreführende weil zu allgemein gefaßte Titel sollte geändert werden!) gibt eine als Erinnerungsstütze für die alten Besucher des Antiquariums zu wertende Überschau jener Gattung antiker Kleinplastik, die eigentlich erst seit den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts in das Bewußtsein eines breiteren Publikums drangen. Gerade bei diesen antiken Vorläufern des Porzellans aber kommt erfahrungsgemäß alles auf eindrucksvolle Photographien — die für diesen Zweck mehr nach ästhetischen denn nach archäologischen Gesichtspunkten auszuwählen sind — und auf eine die feinsten Einzelheiten tunlichst wiedergebende Reproduktionstechnik an! Die „Terrakotten" können für sich nicht den Vorzug in Anspruch nehmen, daß sie wie die „Schatzkammer der Antike" für ein breites Publikum ein völliges Novum darstellen und daher die bei Kleinkunst besonders empfindlichen Reproduktionsmängel zunächst in Kauf genommen werden müssen! Sowohl Deutschland als auch Frankreich haben hervorragende volkstümliche Bücher über antike Terrakotten aufzuweisen, die, weit über den Rahmen einer einzelnen Sammlung hinausreichend, zu Recht den generellen Titel „Antike Terrakotten" tragen!

Abgesehen von diesen Abstrichen aber, die sachlich ebenso bedauerlich wie anscheinend unvermeidbar nachkriegsbedingt sind, dürfen wir uns des Reichtums der Berliner Sammlung an koroplastischen Werken von etwa 600 an bis in die erste Kaiserzeit hinein freuen, zumal die sicher von besonderen Umständen diktierte Auswahl durch einen einprägsamen, mit Liebe und Verständnis geschriebenen Text begleitet wird. Vielgestaltig ist die Welt, die sich vor uns auftut. Neben ausgesprochenen Erzeugnissen der Volkskunst steht ein so monumentales Stück wie der um 540 datierte Frauenkopf aus Kreta (Abb. 9), der stark an ionische Köpfe des Britischen Museums erinnert und den besten großplastischen Leistungen der Kroisoszeit an die Seite gestellt werden darf. Die Gegenüberstellung zu dem etruskischen fast dreimal größeren Frauenkopf, der erstaunlich an gewisse Richtungen moderner Kunst gemahnt, zeigt den Abstand des Original-Griechischen von den „Westlern"! Eine der berühmtesten Tanagräerinnen tritt uns in der in Blau, Rosa und Gold strahlenden jungen Dame mit Sonnenhut und Fächer fertig zum Ausgang entgegen (18). Hier wie auch sonst müssen wir uns in der Phantasie die zum Teil noch erhaltenen kräftigen Farben, die alle diese Plastiken aufweisen, ergänzen. Neben solchen Statuetten, die den Ruhm der kleinen böotischen Stadt Tanagra im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert erneut über die ganze zivilisierte Welt trugen, treten packende Szenen aus dem griechischen Alltagsleben voll realistischer Komik, wie der unter seinem Gepäck schwitzende Landser (23) oder der im Straßentrubel unwirsch blinzelnde Philosoph (24)! Auch die Tierplastik, von der das kommende Heft der Kleinbronzen noch bedeutende Beispiele bringen wird, ist mit einem kraftvollen Stier vertreten, der als Wanddekoration gedient hat, — ganz außerordentliche Qualität aber verraten die beiden auch in der Größe (40 cm!) ungewöhnlichen Aphroditestatuetten (29 und 30), die wie ein Großteil der unter der Bezeichnung „Tanagrastatuetten" umlaufenden Tonplastiken aus einem der blühenden Kunstzentren Kleinasiens stammen.

Hier sind wirklich großplastisch empfundene Werke in verkleinertem Maßstabe gegeben! Sonderlich der Torso (29) ist eines der unmittelbarsten Zeugnisse für die plastische Kraft der griechischen Spätzeit und wird in der Kunstgeschichte des weiblichen Aktes immer seine Stellung behalten. Mit Recht erinnert die Verfasserin an die qualitativ geringere großplastische Medicäerin! Ein Bildnis gibt den Abschluß der interessanten Folge: Der berühmte, wohl aus Süditalien (Tarent) stammende lebensgroße Mädchenkopf der Berliner Sammlung, in dem sich in glücklicher Synthese griechische Form mit römischem Inhalt treffen!

Römische Skulpturen. Verlag Gebr. Mann, Berlin

Carl Blümel, Professor an den Staatl. Museen und selbst ausübender Künstler, gibt auf 67 Seiten gehaltvolle Erläuterungen zu den 36 ausgezeichneten und z. T. unveröffentlichten Aufnahmen. Unschwer kann man seinen Worten die nachempfindende Freude des Praktikers an den Werken des römischen Meißels ablauschen.

Das Porträt als die differenzierteste Form der antiken Plastik nimmt neben der Architektur innerhalb der römischen Kunst eine hervorragende, ja die beherrschende Stellung ein. Schuf der Grieche der klassischen Zeit als künstlerische Manifestation seines Wollens den Typus, so kam es dem Römer auf die einmalige Prägung einer fest umrissenen und greifbaren Person in all ihrer zufälligen Eigenheit an. Die auch von Blümel erwähnten eindrucksvollen Riten des römischen Begräbniswesens in Verbindung mit dem in seiner Intensität schwer abschätzbaren etruskischen Einfluß (ist es Zufall, daß gerade im etruskischen Siedlungsraum um Florenz die Porträtmalerei der Frührenaissance anhebt?) haben die Grundlagen dazu gelegt. Pomphaft feierlich und mahnend zugleich muß der Anblick der langen Ahnenreihe von Konsuln und Prätoren gewesen sein — deren aus dem Schrein genommene Wachsmasken von entsprechend gekleideten Schauspielern beim Leichenbegängnis getragen wurden —, wenn ein junger Adliger etwa seinem verstorbenen Vater die Leichenrede hielt und zu Füßen der Rednerbühne, auf elfenbeinernen Sesseln thronend, die Vorfahren den Worten eines Familienmitgliedes lauschten! — So also war der Boden bereitet zu den eindrucksvollen Leistungen römischer Porträtkunst wie etwa dem Grabstein des Aiedius (1) oder dem aus Palestrina stammenden noch an etruskisches Erbe gemahnenden Kalksteinkopf (Titelbild). Durch geschickte Auswahl zeigt Blümel dann, wie innerhalb der römischen Kunst der Kaiserzeit Perioden mit vorwiegend griechischen Tendenzen — wie etwa die augusteische oder die hadrianische Zeit — immer wieder abgelöst werden von Strömungen altitalischen Erbes! Dort wo eine Synthese stattfindet, entstehen dann Köpfe überzeitlicher Prägung wie etwa das unvergeßliche Bildnis eines früh verstorbenen Kindes (5) oder der herrliche Ragazzo traianischer Zeit, dessen Wiedergabe leider etwas zu wünschen übrig läßt (7). Die letzte selbständige Leistung der griechischen Kunst hat man nicht zu Unrecht die schwermütigen Bildnisse des Antinoos genannt, jenes tragikumwitterten bithynischen Lieblings des Kaisers Hadrian, der im Oktober 130 im Nil ertrank und — apotheosiert — seltsamerweise noch Jahrhunderte später als Gott verehrt wurde. Er dürfte nach Ausweis der fast 300 (!) uns noch erhaltenen Bildnisse einer der schönsten Menschen gewesen sein, die je gelebt haben. Das durch eine raffinierte

Marmortechnik vielleicht vollendeste Porträt dieses Knaben ist der aus Kairo stammende Kopf mit dem Olivenkranz, den man sich nur in etwas größerem Maßstabe gewünscht hätte (8). Wie stark dieser Typus auf andere Werke eingewirkt hat, zeigt das besinnliche Bildnis eines Jünglings, den wir leider nicht mehr benennen können (9). Aus derselben Zeit stammt der durchgeistigte Negerkopf (10), ein Lieblingsschüler des hadrianischen Mäzens und Millionärs Herodes Attikos, der in der Zurückhaltung der physiognomischen Charakteristik zu den meisterlichsten Leistungen des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts gehört! Die Gegenüberstellung zweier Bildnisse des Kaisers Caracalla aus verschiedenen Lebensaltern zeigt wieder die Vorherrschaft römisch-nationaler Tendenzen im beginnenden 3. Jahrhundert (12—14), während der sorgenvolle Kopf des Gallienus (17) aus der Jahrhundertmitte eine erneute Renaissance griechischen Formempfindens erkennen läßt! Den energischen Kaiserkopf (18) spricht Blümel als Constantius Chlorus, den Vater des großen Constantin, an. Leider machen die Münzporträts diese Deutung problematisch. Es gibt in der langen Reihe der römischen Kaiser nur einen einzigen Mann, der diese ausgefallenen Kopfproportionen mit dem abnormen Kinn hat — das ist der bärenstarke Maximinus I., ein Thraker von zwei Meter Länge, der im Jahre 235 von den germanischen Legionen zum Kaiser gewählt, bis zu seiner Ermordung 238 am Rhein und Donau den Bestand des Imperiums zu sichern suchte! Die so unterschiedlichen Zeitströmungen dieses so bewegten Jahrhunderts erhellen aus dem vergeistigten Kopf eines alten Serapispriesters aus Alexandria, in dessen fast lichtlosen Augen die ganze erdrückende Wucht jahrtausendealter Erkenntnisse eingefangen zu sein scheint. Hier wird die Wichtigkeit der farbigen Fassung dieser Marmorwerke, die wir fast immer in der Phantasie ergänzen müssen, besonders evident. Auf dem Wege dieser entkörperlichten Plastik geht das Porträt des jungen Kaisers Arcadius noch einen Schritt weiter. Es steht bereits in der Nachfolge des von der Tetrarchie zu Beginn des Jahrhunderts geprägten Repräsentationsbildes.

Eine förmliche Offenbarung ist jene Aufnahme des Sarkophags Caffarelli (22), die dieses einzigartige, durchaus römische Reliefwerk noch in der alten Umgebung im Garten des Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol zeigt, während eine Detailansicht des hochreliefierten Medeasarkophags (24) einen Begriff von der Qualität dieses Werkes, aber auch zugleich von dem beherrschenden Einfluß griechischer Themen auf den Sarkophagen dieser Zeit gibt. Ein Beispiel für das historische Relief — die außer dem Porträt einzige ureigene römische Leistung in der Plastik — gibt Abb. 25, wiewohl diese Platte — Reste eines Triumphbogens — nur rein dekorativen Charakter hat.

Zum Abschluß zeigt Blümel in ausgewählten Exemplaren Beispiele römischer Kopistenarbeit nach griechischen Originalen, die sich der kunstliebende und sammelnde Römer als Schmuck seiner Villen und Gärten in erstaunlich großer Anzahl bestellte. Dieser Vorliebe verdanken wir die Möglichkeit der Anschauung griechischer Kunst fast zu achtzig Prozent — denn die Originale sind verloren, wenn auch die letzten Jahrzehnte kostbare Proben aus den Ladungen versunkener Schiffe (Antikythera, Marathon, Euboia, Mahdia) gebracht haben. Die Brandspuren des Unglücks, dem das Schiff mitsamt seiner für römische Kunstliebhaber bestimmten Fracht noch im Hafen Peiraieus zum Opfer fiel, zeigt das Relief Abb. 30, die Kopie einer Kampfgruppe auf dem Schild der pheidiasischen Parthenos, während der qualitätvolle Jünglingskopf (32) in seiner bronzemäßig bestimmten Arbeit noch einen Eindruck von dem verlorenen Original des polykletischen Diskusträgers zu geben vermag. Vielleicht eine der vorzüglichsten Kopien, die sich aus dem Altertum erhalten haben, steht im Torso Pourtalès, der in den Ruinen der Kaiserpaläste auf dem römischen Palatin gefunden wurde, vor uns. Es ist eine Marmorwiederholung des Doryphoros des Polyklet von so überragender Qualität, daß auf die Streitfrage, ob der Hermes des Praxiteles Original oder Kopie sei, angesichts eines solchen Werkes neues Licht fällt! Die Kopie der Amazone des Phradmon (35) zeigt erneut deutlich, daß die griechische Plastik ursprünglich von der Darstellung des nackten männlichen Körpers ausging und der weibliche Akt, wie ihn das vierte Jahrhundert brachte, erst mühsam errungen werden mußte, — so herb, fast männlich, ist der allerdings auch schon durch die Darstellung gegebene Charakter des Bildwerkes. Eine andere Welt aber tut sich auf in dem dionysischen Schwung des Mädchenleibes der tanzenden Mänade (37), von der uns hoffentlich einmal eine Replik den verlorenen Kopf schenkt! Ob für dieses so marmormäßige Werk ein Bronzeoriginal zu fordern ist, scheint allerdings fraglich.

So rundet sich das Bild der römischen Plastik von dem unerschrockenen Realismus republikanischer Bildnisse über die besonderen Gegebenheiten des Reliefs hin bis zu den Kopien nach verlorenen Originalen griechischer Meister, hinter denen wir, wie durch einen Schleier hindurch, die Urbilder suchen müssen!

Geben wir zum Schluß unserer bangen Hoffnung Ausdruck, daß die Angabe des Aufbewahrungsortes all dieser Denkmäler der Wirklichkeit entspricht und somit Zeugnis gibt von dem Neuaufbau dieser aus dem europäischen Kulturleben nicht wegzudenkenden Sammlung antiker Kunst!

Horst-Ulbo Bauer

PERSONALIEN

Den Münchner Kunstpreis für Malerei vom Kulturausschuß des Stadtrates erhielt Maria Caspar Filser, eine gebürtige Württembergerin, die heute mit ihrem Mann, dem Maler Karl Caspar, in Brannenburg/Inntal lebt; den für Plastik erhielt Toni Stadler, Professor an der Münchner Akademie, ein Sohn des bekannten Münchner Landschaftsmalers gleichen Namens.

Dr. Otto Benesch, der bereits vor der Okkupation Österreichs an der berühmten Albertina-Sammlung in Wien tätig war und von 1941 bis nach Kriegsschluß in den Vereinigten Staaten lebte, ist nach Wien zurückgekehrt und zum Direktor der Albertina ernannt worden.

Juro Kubicek, der Berliner surrealistische Maler, wird als erster deutscher Professor an der Universität Louisville Malunterricht erteilen. Werke von ihm werden in dieser Universität und in der New Yorker Galerie Guggenheim ausgestellt werden.

Henry Van de Velde in der Schweiz. Der berühmte, heute vierundachtzigjährige Belgier, ein Zeit- und Streitgenosse von Horta, Berlage, Loos und Behrens, der 1900 nach Weimar übersiedelte und dort eine Kunstschule — die Keimzelle für das spätere Bauhaus von Gropius — gründete und der Vater der Werkbundidee genannt werden darf, hat sich am Aegerisee (Schweiz) niedergelassen; er will seine Memoiren schreiben.

MAX J. FRIEDLÄNDER ZUM 80. GEBURTSTAG (5. JUNI 1947)

M. J. Friedländer ist geborener Berliner und in seiner Geburtsstadt im wahren Sinne des Wortes groß geworden. Die Berliner Museen, die nach 1870 unter Wilhelm Bode und Friedrich Lippmann, um nur die beiden — wohl verdientesten — Männer zu nennen, neu begründet wurden, sind der Schauplatz seiner ungewöhnlich erfolgreichen Tätigkeit gewesen. Über 40 Jahre hat er in ihrem Dienst gestanden, fast bis zuletzt ohne jemals einen Tag wegen Krankheit gefehlt zu haben. Eiserne Gesundheit, gestützt durch mäßige Lebensweise und nie erlahmende Arbeitslust, die Gabe unbestechlicher, scharfer Beobachtung und knappe wirkungsvolle Diktion, Rationalismus, Sachlichkeit und Enthusiasmus in glücklichem Einklang vereinend — alles dies gesellt ihn den schöpferischen Kräften Berlins zu, den Fontane, Menzel und Liebermann, die die Tradition der Chodowiecki und Schadow bis ins 20. Jahrhundert fortgeführt haben. Er ist von den guten Geistern der Stadt mit geprägt worden, wie sein Wirken den von ihm verwalteten Sammlungen etwas von seiner aufgeschlossenen, in der ganzen Welt heimischen Art mitgeteilt hat.
Seine — auch praktische — Begabung, die die Verwaltungsgeschäfte präzis und exakt meisterte, hat ihn auch zu einem engen Mitarbeiter Bodes und Lippmanns gemacht. Beide Ämter hat er später verwaltet, das Kupferstichkabinett allein, die Gemäldegalerie zeitweise zusammen mit Bode. Er war früh der beste Spezialist für Altdeutsche und Altniederländer geworden, aber ihm flatterten Fotografien von Gemälden aller Schulen und Zeiten ständig auf den Schreibtisch. Seine Auskünfte wurden gesucht wie die weniger anderer, weil seine ungemeinen Kenntnisse und sein sicheres Auge Gewähr dafür boten, daß qualitätvolle Arbeiten nicht verkannt wurden. Den Berliner Museen ist sein vom In- und Auslande unaufhörlich in Anspruch genommenes Wissen in einer Weise zugute gekommen, die sich hier kaum andeuten läßt. Geschenke, Ankäufe und Publikationen in nicht abreißender Folge sind das Ergebnis gewesen. Der Erwerb der Grünewald-Zeichnungen war gleichsam die Krönung der Bemühungen. Friedländer ist einer der fruchtbarsten Schriftsteller im Dienste der Berliner Museen und der Kunst der Vergangenheit schlechthin. Er hat immer etwas zu sagen, obgleich er jeweils mehrere Werke über Altdorfer, Dürer, den Bauern-Brueghel — einige seiner Lieblingsmeister — veröffentlicht hat. Er versteht, wirkungsvoll und anregend zu schreiben, und das Lob eines Engländers auf Berlin galt wohl nicht zuletzt ihm, der von der weitschweifigen Art des deutschen Kunstschrifttums bemerkenswert abstach: „For brevity we look only to Berlin." Möge dem bis in die letzten Jahre hinein sehr aktiven Gelehrten, der vor und nach seinem Geburtstage in alter Rüstigkeit weite Auslandsreisen zu Ausstellungen gemacht hat, die kernige Natur seinem charaktervollen Wesens noch lange gute Dienste leisten. *F. Winkler*

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Das große Triptychon „Maria Aegyptiaca", eines der Hauptwerke von Nolde, wurde aus der Sammlung Kirchhoff von der Stadt Wiesbaden für die städtische Galerie erworben. Das Werk war diesen Sommer auf der Ausstellung „Neue deutsche Kunst" in Mainz zu sehen.

Eine Gedächtnis-Ausstellung für Alexey v. Jawlensky veranstaltete das junge „Frankfurter Kunstkabinett" (Hanna Bekker vom Rath) im Herbst dieses Jahres. Aufschlußreich vertreten waren: die frühe Entwicklung, wo noch der Zusammenhang mit dem Pleinair fühlbar ist; dann die Phase des großen ersten Stiles 1911—13, die sich um den „Buckel" und „Das blaue Email" gruppiert; sowie jene der interessanten Variationen 1916—18.

Der Räuber der Mona Lisa gestorben. In einem Dorf in Hoch-Savoyen ist im September ein Italiener namens Ferrugia gestorben. Er war es, der am 22. August 1911 Leonardos „Mona Lisa" aus dem Pariser Louvre geraubt hat. Zwei Jahre später erstattete er das Bild, das er vergeblich bei einem Florentiner Antiquar unterzustellen versuchte, freiwillig zurück. Er hatte sich das Bild angeeignet, weil die „Gioconda" einer Frau glich, die er heiß geliebt hatte. Die Strafe, zu der er verurteilt wurde, war gelinde: ein Jahr und 14 Tage Gefängnis.

„Prawda" gegen Pariser Malerei. Anläßlich der Umwandlung der panrussischen Akademie der schönen Künste in die Akademie der schönen Künste der UdSSR veröffentlichte die sowjetische Zeitung „Prawda" einen Artikel, dem wir folgende Stellen entnehmen: „... Die große Oktoberrevolution bewahrte die russische Kunst vor dem Schicksal, das der Malerei, der Skulptur und der Kunst im allgemeinen in den kapitalistischen Ländern bevorstand. Die Kunst ist in diesen Ländern im Niedergang begriffen. Die degenerierte und formalistische Kunst stellt den Menschen als eine jedes Gefühls und Einfalls bare Mißgeburt dar. Der Formalismus verursacht in seinen verschiedenen Ausdrucksweisen eine Verarmung der Kunst, die er um Objekte und Ideen beaubt. Die zeitgenössische bürgerliche Kunst hat ihre Beziehungen zum Volk abgebrochen, sie dient den habgierigen Interessen der Bourgeoisie und ihrem degenerierten und perversen Geschmack. Das ist auch das Schicksal der Schule der Pariser Maler, die seit langem schon nicht mehr imstande ist, irgend jemand etwas zu lehren, und die ein schlagendes Beispiel des Niedergangs in der Kunst darstellt.
Die Sowjetkunst entwickelt sich in diesem Kampf gegen die Erscheinungen und Ausdrucksformen des Faschismus. Die Epigonen der verfaulten bürgerlichen formalistischen Kunst des Westens fahren fort, die reine Luft der Sowjetkunst mit ihrem Gifthauch zu verpesten ... In der sowjetischen Kunstwelt gibt es noch schlecht gelüftete Winkel. Von dort her kommt die den Sowjetkünstlern unwürdige Begeisterung für die bankrotten Künstler des Westens ..."

Deutsche Künstler von Weltruf. Der in New York herausgegebene World Almanach für 1947 nennt 25 deutsche Maler, die als weltberühmt gelten: Böcklin, Burgkmayr, Carstens, Chodowiecki, Cornelius, Cranach, Dürer, Feuerbach, Friedrich, Grünewald, Holbein, Leibl, Liebermann, Marées, Menzel, Overbeck, Rethel, Richter, Runge, Schongauer, Schwind, Slevogt, Thoma, Uhde. Als weltberühmte deutsche Architekten werden genannt: die Brüder Asam, Fischer von Erlach, Leo v. Klenze und Schinkel. Unter den Bildhauern gelten als weltberühmt: Adam Krafft, Lehmbruck, Rauch, Tilman Riemenschneider, Schadow, Veit Stoß, Peter Vischer.

AUSSTELLUNGSKALENDER

August

Düsseldorf, Progressive Malerei, Galerie Nebelung
Freiburg, Badische Sezession
Karlsruhe, Der Kreis, Kunsthaus Beisel
Mannheim, Kölner Künstler, Günther Kunsthandlung
Mannheim (vorher Stuttgart), Sammlung Haubrich, Köln, Kunst des 20. Jahrhunderts
München, Münchner Künstlergenossenschaft
Rheinisch-Bergischer Künstlerkreis
Rheydt, Rheinisches Rheinland
Stuttgart, Neue Grafik, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
Stuttgart, Wanderausstellung Berliner Maler und Bildhauer aus dem Kreis der Galerie Rosen, Galerie Herrmann
Tübingen, Alte und neue Handzeichnungen, Kunstgebäude
Tübingen (vorher in Berlin), Moderne französische Plastik

Kollektiv-Ausstellungen

Ackermann, Max, Mueller-Kraus, Erich, Köln, Moderne Galerie
Bürger, Werner, Thiele, Herbert, Berlin, Galerie Cares
Ganger, Patricia, Camaro, Alexander, Berlin, Galerie Schüler
Hegenbarth, Josef, Winde, Th. Artur, Dresden
Jawlensky, Alexei von, Frankfurter Kunstkabinett
Klein, Cesar, Heidelberg, Freie Gruppe
Levedag, Fritz, Duisburg, Galerie Oberstenfeld
Wittmer, Heinrich, Freiburg, Haus Stadelmann

September

Augsburg, 9. Kunstausstellung, Künstler der Ostzone, Schaezler-Palais
Berlin, Ausstellung der Werke lebender Künstler, Galerie Schüler
Hamburg, Hamburger Porträtkunst der Gegenwart, Galerie Brach
Hamburg, Künstler des heutigen Weimar, Galerie der Jugend
Köln-Deutz, Ausstellung der Werke lebender Künstler, Der Spiegel
München, Neue Hinterglasmalerei, Atelier Robert Hetz
Recklinghausen, Junge Künstler zwischen Rhein und Neckar, Althoffhaus
Speyer, Herbstausstellung 1947, Pfälzische Sezession, Historisches Museum der Pfalz
Stuttgart, 4. Ausstellung, Galerie Herbert Herrmann
Würzburg, Ausstellung alter Meisterwerke, Zeughaus

Kollektiv-Ausstellungen

Baumeister, Willi, München, Galerie Günther Franke
Becker, Walter, Hannover, Landesmuseum
Bollmann, Paul, Das Glasfenster, Hamburg, Junge Kunst-Mosaikwerkstätten
Dünkelsbühler, Otto, Freiburg, Haus Stadelmann
Ende, Edgar, Düsseldorf, Galerie Nebelung
Frey, Martin, Düsseldorf, Galerie Hackmann
Geistreiter, Hans, München, Atelier Robert Hetz
Hölzel, Adolf, Frankfurter Kunstkabinett
Ketz, Fritz, Reutlingen-Pfullingen, Buchhandlung Witsch
Kirchner, Ernst Ludwig, Hamburg, Kunsthandl. Hauswedell
Küpper, Will, Düsseldorf, Städtische Galerie
Kuhn, Hans, Berlin, Galerie Rosen
Lorenz, Karl, Hamburg, Galerie Kristeller
Mataré, Ewald, Kassel, Landesmuseum
Mather, Arvid, Düsseldorf, Bücherstube D'Hooghe
Morgner, Wilhelm, Soest, Städt. Kunstsammlungen
Müller, C. O., Stuttgarter Kunstkabinett
Rohlfs, Christian, Berlin, Galerie Schüler
Schumacher, Ernst, Düsseldorf, Galerie Vömel
Sohns, Kurt, Bielefeld, Buchhandlung Fischer
Ursula (6—13jährig), Ravensburg, Kunststube
Wenz, Alfred, Stuttgart, Neues Theater
Werner, Theodor, Berlin, Galerie Rosen

Oktober

Baden-Baden, Deutsche Kunst der Gegenwart
Kiel, Künstlerbund Schleswig-Holstein, Karlsruhe
Köln, Rheinische Künstler-Gemeinschaft

Kollektiv-Ausstellungen

Baier-Burcardo, Karlsruhe, Kunsthaus Beisel
Becker, Curth Georg, Gleichmann, Otto, Düsseldorf, Galerie Nebelung
Führmann, Rudolf, Lüneburg, Kunstsalon Kunde
Käte Kollwitz-Archiv, Berlin, Graph. Kabinett von der Becke
Wagner, I. B., Darmstadt, Kunsthandlung Hergt

NACHTRAG

Der Aufsatz „Jacob Burckhardt und die Idee des Schönen" von Prof. Alfred von Martin soll das Andenken an Burckhardts 50. Todestag (8. Juli 1947) ehren.

Das Gedicht von Hans Carossa: „Reich verstreute Tempeltrümmer" ist dem Band „Gedichte", Inselverlag, Leipzig 1922, entnommen.

Das in Heft 7 mit 1862 angegebene Todesjahr Claude Lorrains lautet natürlich richtig: 1682.

Die in Heft 7, Seite 11 abgebildete Zeichnung von A. Menzel stammt aus dem Besitz des Kupferstichkabinetts im Wallraf-Richartz-Museum Köln.

Der antike Kopf auf Seite 9 ist eine römische Kopie des „Hermes" des Polyklet. In Wirklichkeit handelt es sich um den Diskosträger des Polyklet, der von dem Kopisten in einen Hermes umgewandelt wurde. Die Kopie stammt aus dem 2. Jahrhundert n. Chr.; sie ist ungewöhnlich gut und gibt besonders den Bronzecharakter des Originals ausgezeichnet wieder. Die knollige Nase ist ergänzt, und man hat später die Nasenspitze entfernt. C. Blümel hat den Kopf im 90. Berliner Winckelmann-Programm 1930 veröffentlicht.

GALERIE COMMETER
Wilhelm Suhr · Gegründet 1821

GEMÄLDE
und graphische Arbeiten
ALTER UND NEUER MEISTER

ANKAUF / VERKAUF

HAMBURG
Hermannstraße 37

L. N. MALMEDÉ
G.M.B.H.

*

ALTE MEISTER
ANTIQUITÄTEN

*

ANKAUF · VERKAUF

KÖLN
SCHILDERGASSE 1
RUF 73488

ALBERT FILS
GEGRÜNDET 1870

BERLIN-KÖPENICK, PARRISINSTR. 1
TELEFON 647551

R. SCHUMACHER & Co.

DÜSSELDORF

OSTSTRASSE 128-132 · TELEFON 26418

ORIGINAL-ÖLGEMÄLDE UND -AQUARELLE

KUNST- UND FARBENDRUCKE

RADIERUNGEN

E N G R O S * E X P O R T

LIEFERUNG NUR AN KUNSTHANDLUNGEN UND AUTORISIERTE FACHGESCHÄFTE

Reproduktionen Kunstanstalt A. Schuler Stuttgart
Druck Chr. Belser Stuttgart

Printed in German